

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет мистецтв
Кафедра образотворчого мистецтва

«Допущено до захисту»

В.о.завідувача кафедри

_____ І. О. Красюк

« ____ » _____ 2019 р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 2019 р.

УКРАЇНСЬКИЙ ПЕЙЗАЖНИЙ ЖИВОПИС КІНЦЯ ХІХ – ПОЧ. ХХІ
СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОЗВИТКУ ЖАНРУ

Магістерська робота студентки
групи ОМ-м-14

ступінь вищої освіти «магістр»
спеціальності 014 Середня освіта
(Образотворче мистецтво)

Литвин Антоніни Олексіївни

Керівник: к.мистецтвозн., доцент
Удріс І. М.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS _____ Кількість балів

Голова ЕК: _____

Члени комісії:

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.	7
1.1 Історіографія, методологія та термінологія з предмету дослідження .	7
1.2. Розвиток європейського пейзажу кінця ХІХ – початку ХХ ст	13
1.3. Реалістичний пейзаж середини ХХ – початку ХХІ ст.....	24
1.4. Модерністичні напрями європейського пейзажного живопису ХХ ст.	30
Висновки до розділу 1	37
РОЗДІЛ 2. ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.	39
2.1. Розвиток українського пейзажного живопису середини ХІХ – початку ХХ ст	39
2.2. Пейзаж у вітчизняному живописі 20-80 рр. ХХ ст.	50
2.3. Напрямки і течії сучасного українського пейзажу.	62
Висновки до розділу 2.....	71
РОЗДІЛ 3. ПЛЕНЕРНА ПРАКТИКА В ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ОСВІТІ	73
3.1. Пейзаж в структурі фахової підготовки художника-педагога	73
3.2. Пейзажний живопис в програмі плернерної практики.....	77
Висновки до розділу 3.....	88
ВИСНОВКИ	90
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	95
ДОДАТКИ	104
Додаток А.....	104
Додаток Б.....	119
Додаток В.....	136

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Період від кінця XIX століття по наш час сприймається фахівцями і широкою громадськістю як дуже значний і динамічний етап розвитку міжнародного і вітчизняного мистецтва. Так, в українському живописі чітко окреслились, набули специфічних ознак і активно видозмінювались усі жанри відповідно внутрішніх соціокультурних умов та загальноєвропейських художніх тенденцій. Зокрема, любов до рідного краю, відчуття природи як невід'ємної частини поняття «батьківщина» було й лишається основою сталої популярності й успішного розвитку пейзажного жанру, що набув самостійного змістово-естетичного значення. В ньому опосередковано знайшли відображення політичні та соціальні зрушення, зміна естетичних ідеалів, художніх орієнтирів.

Посиленню зацікавлення художнього середовища національними традиціями сприяло набуття Україною незалежності. На сучасному етапі розвитку українського художнього процесу важливого значення набувають історія країни, її неповторні етнокультурні традиції та їх відображення у мистецтві. При цьому відбувається і пошук нових форм інтерпретації дійсності. Сьогодні діячі мистецтв активно звертаються до вивчення давніх культурних надбань, інтерпретуючи їх в новому контексті. Єднання на відповідних етапах естетики модерну, модернізму та постмодерну і національних живописних традицій сприяло самобутності художньої системи вітчизняних митців. Український стиль окресленого періоду у живописі сформувався шляхом освоєння власної малярської спадщини, народної творчості, досягнень декоративно-прикладного мистецтва, у синтезі з актуальними течіями й напрямками Новітньої доби та доробком класичного мистецтва, зокрема реалістичного напрямку в живописі.

У в повній мірі сказане стосується пейзажу як одного з провідних жанрів національної школи живопису. Інтерес до пейзажного жанру в сучасному українському мистецтві обумовлюється серед іншого і прагненням відновити

гармонію людини й природи, що послабилась в епоху індустріалізації. Пейзажний живопис постає засобом відображення суспільних потреб та, завдяки цьому, надалі розвивається. Дана тема є сьогодні актуальною і у зв'язку з екологічними проблемами, яким в наш час приділяється особлива увага. Природа вважається скарбом, яким художники, як минулого, так і сучасності, надихають у створенні своїх краєвидів. До того ж в програмі підготовки художника-вчителя саме пейзажний живопис на пленері є ключовим у накопиченні системи знань з приводу колірних та тонових співвідношень, побудови композиції, збагаченні внутрішнього світу особистості майбутнього вчителя.

В ході дослідження було розглянуто та опрацьовано велику кількість фахової літератури з питань мистецтвознавства, педагогіки, часткової методики тощо - дисертаційних досліджень, монографій, навчальних посібників та статей. Загальні тенденції розвитку європейського пейзажу чітко окреслила М. Кузьміна та А. Ходж. Вивченню творчості імпресіоністів присвятили свою праці І. Мосін, М. Скоробагатько, О. Зоріна. Виявились корисними у написанні роботи й праці з історії пейзажу як жанру живопису, серед яких найбільше стали в пригоді дослідження К. Богемської, В. Бялика, К. Єгорової, В. Маніна. Український пейзаж ХХ ст. поставав у дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців Л. Савицької, О. Жбанкової, О. Денисенко, Д. Крвавича, Н. Асєєвої, О. Лагутенко, Т. Павлової.

Проте, розгляд різних аспектів еволюції пейзажного живопису окресленої доби як компоненту провідних соціально-культурних трансформацій не втрачає актуальності. Відзначене обумовило вибір теми нашого дослідження «Український пейзажний живопис кінця ХІХ – початку ХХІ століття в контексті європейського розвитку жанру».

Мета дослідження: дослідити вплив європейського художнього процесу на формування українських національних традицій пейзажного живопису.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати стан дослідження теми у мистецтвознавчій літературі;

2. Визначити методологію та основні терміни дослідження;
3. Прослідкувати етапи розвитку пейзажу як самостійного жанру;
4. Охарактеризувати провідні етапи еволюції пейзажного жанру в європейському пейзажі окресленого періоду;
5. Виявити синтез основних тенденцій європейського розвитку жанру та національного художнього світосприйняття в українському пейзажі кінця XIX – початку XXI ст.;
6. Сформувати візуальний ряд живописних творів за темою дослідження;
7. Розглянути існуючі програми пленеру, його значення у формуванні професійних компетентностей студентів;
8. Розробити програму з навчально-творчої практики «Пленер» для 1 курсу.

Об’єкт дослідження: пейзажний живопис кінця XIX – початку XXI століття.

Предмет дослідження: синтез основних тенденцій європейського живопису та національних рис у формуванні самобутніх рис пейзажного жанру України.

Методи дослідження – загальнонаукові та мистецтвознавчі:

- історико-динамічний метод із залученням компаративного;
- духовно-історичний метод;
- метод порівняльного стилістичного аналізу;
- мистецтвознавчий опис робіт;
- метод періодизації;
- метод генетичного аналізу;
- соціологічний та комплексний методи;
- метод аналогій у порівнянні мистецьких творів.

Практичне значення роботи.

В даному дослідженні на основі зібраних, систематизованих та проаналізованих літературних джерел зроблено спробу виявлення впливу європейського мистецтва кінця XIX – початку XXI століття на формування

національної школи пейзажного живопису. Проаналізовано за художньо-стильовими та технологічними ознаками твори мистецтва як зарубіжних, так і вітчизняних майстрів зазначеної доби. Також розкрито зв'язок у пейзажному жанрі українських традицій та сучасних живописних течій та технік. Даний матеріал може бути використаний при викладанні відповідних дисциплін для студентів художньо-графічного відділення та у практичній діяльності вчителя образотворчого мистецтва. Наш підхід щодо акценту навчальної програми підготовки художника-педагога на пейзажному живописі може підвищити рівень професіоналізму студентів у процесі навчання та сприятиме духовному збагаченню особистості.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків, та налічує 144 сторінки.

РОЗДІЛ 1. НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

1.1. Історіографія, методологія та термінологія з предмету дослідження

Під час написання магістерської роботи було проаналізовано літературу та ступінь вивчення теми нашого дослідження згідно динаміки зацікавлення вчених окресленою проблемою. Аналіз літератури за темою показав, що український пейзажний живопис є предметом багатьох наукових праць, особливо вітчизняних дослідників. Розглянемо ступінь наукового опрацювання проблеми дослідження. Загальні тенденції розвитку європейського пейзажу чітко окреслила М. Кузьміна в «Історії зарубіжного мистецтва» та А. Ходж в «Історії мистецтва. Живопис від Джотто до наших днів». Структура, відпрацьована Кузьміною, дає змогу проаналізувати основні етапи розвитку та риси пейзажного живопису в окремих країнах. Вивченню творчості імпресіоністів присвятили свою праці І. Мосін, М. Скоробагатько, О. Зоріна. Вивченню проблеми зображення простору, а саме його світлоповітряності присвятили свої праці М. Аленов, М. Алпатов, В. Афанасьєв, О. Габричевський, О. Бенуа, П. Говдя, К. Кларк, О. Муріна, Д. Сарабьянов та інші.

Важливими джерелами виявились також праці з історії пейзажу як жанру живопису, серед яких найбільше стали в пригоді дослідження К. Богемської, В. Бялика, К. Єгорової, В. Маніна. Зокрема, в альбомі К. Богемської «Пейзаж. Сторінки історії» розглядаються проблеми жанру, різновиди принципів пейзажного бачення в історії образотворчого мистецтва. Особливо зростає інтерес до пейзажу в українському мистецтвознавстві у другій половині ХХ ст. Про це свідчить стаття Н. Асєєвої «Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст.». Автор зазначає, що українські майстри пейзажу у своїх пошуках наближаються до поезики планеру, якому характерне емоційно-

ліричне осягнення природи. Український пейзаж ХХ ст. поставав у дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців Л. Савицької, О. Жбанкової, Н. Асєєвої, О. Денисенко, О. Лагутенко. Розкрила еволюцію пейзажного жанру в українському мистецтві І третини ХХ ст. Павлова Т. В. у своєму дослідженні «Художньо-стилістичні напрями в українському пейзажі І третини ХХ ст. (харківське мистецьке коло)».

Незважаючи на одне з останніх місць в ієрархії жанрів за радянських часів, про що писав І. Голомшток у книзі «Тоталітарне мистецтво» [7], ми бачимо, що пейзаж як жанр не зник. Доведенням чого є робота О. Нікуліної «Природа очима художника», в якій розкривається все різноманіття пейзажу республік радянського союзу. Дослідниця українського пейзажу Н. Асєєва відзначала, що повністю зректись здобутків імпресіонізму, як того вимагала тоталітарна система в практиці радянського мистецтва, не вдавалось. Пейзаж розвивається і органічно входить до сюжетних картин та побутових композицій, стає невід'ємною частиною ліричних полотен, виступає не лише як фон, середовище в жанрових картинах, портретах, а й використовується для посилення змістових та емоційних акцентів.

Налічується багато напрацювань щодо пейзажу в окремих регіонах України та пов'язаною з нею проблеми пленеру. Зокрема, це дисертації Б. Мисюги «Краєвид у малярстві Галичини першої третини ХХ ст.», М. Осадцої «Міський пейзаж у творчості художників Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століття» та А. Носенко «Пленер в живописі Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ століття». Творчістю одеських пейзажистів займався також В. Афанасьєв. Харківська пейзажна школа відображена у вступній статті В. Немцова, С. Бінусової та О. Денисенко в спеціальному альбомі. Дана публікація охоплює кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Дослідження пейзажної творчості визначних українських майстрів минулого серед сучасних науковців займались О. Лагутенко, написавши вступну статтю до альбому про М. Ткаченка, В. Петрашик – про М. Бурачека, Ю. Ямаш, який вивчав творчість львівського пейзажиста І. Труша [95].

Проведений аналіз стану вивчення проблеми показав, що пейзажний живопис досить активно вивчався з ХХ ст. і залишається актуальною темою для мистецтвознавців сучасності. Проблема впливу європейського мистецтва на розвитку жанру в Україні також постає в роботах науковців, але є менш дослідженою. У процесі роботи над темою розглянуто широке коло літератури – книги, монографії, альбоми, статті, дисертації, каталоги виставок, публікації. Все це можна класифікувати за кількома групами. Першу групу складають джерела загального характеру, присвячені історії мистецтва, розвитку пейзажного жанру. Джерела другої групи дають інформацію про тенденції розвитку пейзажу в українському живописі. Третя група дає змогу детально розглянути особливості жанру у творчості локальних живописних шкіл України.

В ході проведеного дослідження необхідним було звернутися до методології дослідження мистецтва. Базовими методами дослідження у роботі визначено історико-динамічний метод із залученням компаративного, які дають змогу окреслити загальні тенденції розвитку пейзажного живопису у країнах Європи. Важливим є духовно-історичний метод у ході виявлення відображення актуальних проблем у мистецтві. Серед суто мистецтвознавчих методів ми застосовували елементи мистецтвознавчого опису та опирались на метод порівняльного стилістичного аналізу при визначенні подібності, відмінності чи аналогії у втіленні художнього образу в пейзажах різних течій і напрямків. Використовувався також метод періодизації, генетичного аналізу, соціологічний, аналітичний та комплексний методи було використано у ході детального дослідження еволюції жанру з урахуванням взаємовпливів в образотворчому мистецтві означеної доби. Метод аналогій використано в ході аналізу мистецьких творів, які наочно ілюструють висновки теоретичного дослідження щодо переплітань мистецьких напрямків [25, с. 89-127].

В ході вивчення українського пейзажного живопису в як складової розвитку європейського жанру для нас є необхідним дати означення основних термінів. Центральним серед них є «пейзаж» (від фр. pays – місцевість), що

тлумачиться у «Великому енциклопедичному словнику» як жанр, основним предметом зображення в якому є природа. Так як ми розглядаємо два напрямки розвитку пейзажу – реалістичний та модерністичний – пояснимо їх. Найпоширенішим визначенням реалізму, яке сформулював С. Орлов, є правдиве об'єктивне відображення дійсності. Появу реалізму в образотворчому мистецтві пов'язують з творчістю французького художника Г. Курбе. До напрямків реалізму ми відносимо імпресіонізм, який за «Словником російської мови» під редакцією А. Євгенєвої визначається як напрям у мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століття, заснований на прагненні відображення найтонших суб'єктивних відчуттів художника, миттєвих вражень та настроїв [13]. Д. Ушаков у «Тлумачному словнику російської мови» уточнює це визначення, додаючи що мається на увазі відображення вражень від мінливої дійсності [80]. Саме такого визначення ми притримуємося, що дає змогу говорити про імпресіонізм як напрям реалізму, який реалізується без власної інтерпретації дійсності.

Термін модернізм (від фр. *moderne* - сучасний) більшість дослідників використовує для позначення як періоду культури, так і сукупності новітніх течій у культурі, що існували з кінця ХІХ ст. принаймні до 50-60 років ХХ ст. Існують різні тлумачення поняття, яке виникло ще у середньовіччі, і необхідно розглянути декілька точок зору. «Філософський словник» О. Грицанова визначає «модернізм» як некласичний тип філософствування, дистанційований від класичного інтелектуальним допущенням можливості плюралізму моделювання світу, що задає вектор відмови від метафізики. В. Федотова допускає, що в разі якщо модернізм являє собою логіку нового бачення світу, то ця логіка не може стосуватися якоїсь ізольованої області. Тобто в межах історико-філософського дослідження модернізм слід розуміти як ідеологічну течію в європейській філософії, спрямовану на перетворення та оновлення.

Лопухов формулює визначення модернізму у мистецтві, як загального найменування художньо-естетичної системи і напрямків, утворених на початку ХХ століття в Європі і Росії, які почали пошук нових форм і способів

художнього осмислення буття. До модернізму він відносив авангардизм, сюрреалізм, футуризм, експресіонізм, кубізм, конструктивізм, абстракціонізм, поп-арт. Для цих напрямків характерне переосмислення ролі людини у новому індустріальному світі та виклик нормативним академічним цінностям. Схоже визначення модернізму дає Райзберг у «Сучасному соціоекономічному словнику», за яким він являє собою загальне найменування напрямків в мистецтві, для яких характерним є заперечення класичних традиційних форм, розрив з реалізмом, пошук нових естетичних підходів. Натомість у «Тлумачному словнику російської мови» Д. Ушаков визначає модернізм як занепадницьку течію мистецтва кінця XIX – початку XX століття, ворожу реалізму, з рисами містицизму. Тобто Райзберг визначає пошуки модернізму естетичними, тоді як Ушаков говорить про його мистецтво як занепадаюче. Критик Голоушев відзначає поняття «модерн» та «модернізм» як однакові за значенням. Ми притримуємося визначення Орлова, за яким модерн – це окремий стильовий напрям в європейському та американському мистецтві кінця XIX – початку XX століття, представники якого протистояли еклектиці XIX століття, а полотна його представників відзначаються декоративним заповненням площин.

Хронологічна періодизація модернізму складна, тому в мистецтві існують різні думки з приводу витоків модернізму: одні починають його з символізму, інші з фовізму. Через це деякі дослідники відносять імпресіонізм до мистецтва модернізму, але ми, як вже було зазначено, вважаємо його реалістичним напрямом, адже представники його займаються пошуками шляхів відображення дійсності. У нашому дослідженні було вирішено почати епоху модернізму з постімпресіонізму, коли художники починають інтерпретувати образи дійсності через призму власних емоцій. На основі розглянутих тлумачень ми формулюємо своє визначення модернізму, за яким він є загальним означенням сукупності напрямків у мистецтві, що виникають на протигагу реалізму, характерним для яких є пошук нових форм передачі дійсності та перехід до умовності зображення.

Також певним чином ототожнюють поняття «модернізм» та «авангардизм», що робимо і ми в роботі. За словником Сокольнікової, авангардизм утверджується на початку ХХ століття та являє собою поняття, що визначає експериментальні, модерністичні течії в мистецтві. З цього ми можемо зробити висновок, що модернізм включає в себе авангардизм, як означення напрямків ХХ століття, починаючи з фовізму [74, с. 5]. Загалом Сокольнікова відносить до модерністичних течій фовізм, експресіонізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, сюрреалізм, поп-арт, гіперреалізм, та дає означення деяким з них.

Розглянемо і поняття зазначених течій модернізму. «Словник термінів образотворчого мистецтва» дає визначення першому з них – фовізму (від фр. *fauve* – дикий), як напрямку французького живопису, в основі якого лежить прагнення до емоційного художнього вираження інтенсивністю кольору та гостротою ритму. Наступним є експресіонізм, поява якого вважається відгуком на гостру соціальну кризу початку ХХ століття, який визначається як напрям, що відходить від реальності, деформує пропорції у загостреній емоційності та різкій колірній гаммі [9, с. 186]. З експресіонізму розвивається кубізм – художній напрямок, що ставить на меті виявлення геометричної структури реальних форм у відповідності з їх внутрішньою [74, с. 40]. Поняття футуризму (від лат. *futurum* – майбутнє) визначається як напрям, що відкидає традиційну культуру та приділяє увагу майбутньому, представники якого схилились перед хаотичною динамікою індустріалізму [9, с. 180]. Твори абстракціонізму вже будуються виключно на лініях та колірних плямах та втілюють фантазії художника. Натомість сюрреалізму (від фр. *surrealisme* – надреалізм) характеризується предметністю зображення та ґрунтується психоаналіз Фрейда, визначаючи підсвідоме як джерело мистецтва [74, с. 74]. До більш реального та зрозумілого зображення тяжіє поп-арт. У словнику термінів образотворчого мистецтва його означено як художній напрям західної Європи та Америки, який орієнтується на об'єкти реклами та масову культуру. Гіперреалізм вже визначається Бичковою як течія в живописі та скульптурі, що ґрунтується на

фотографічному відтворенні дійсності. Стосовно сучасного українського мистецтва в роботі використано термін «неоміфологізм», який обгрунтувала Н. Шелемехова у статті «Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ століття». Основними ознаками його є оновлення мистецтва засобами, запозиченими з далекого минулого чи з «примітивних» культур, поєднання архаїки з урбаністичною сучасністю культури, соціальними та політичними змінами [43, с. 227].

Характеристика основних термів дослідження дає змогу правильно його структурувати. Ми окреслили поняття реалізму та відзначили імпресіонізм як напрямок реалістичного відображення дійсності. Так само сформулювали визначення модернізму та переліку течій, які входять до нього, враховуючи розбіжності у формулюванні термінів різних дослідників. Таким чином, ми можемо розподілити матеріали проаналізованих літературних джерел за визначеною системою.

1.2. Розвиток європейського пейзажу кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Пейзажний напрямок в європейському живописі виокремлюється в завершений самостійний жанр в ХVІІ столітті. В цей час відображенням природних мотивів займаються митці різних національних художніх шкіл і в кожному осередку пейзажний живопис набуває певних рис загального домінуючого напрямку. Так, в живописі французького класицизму пейзаж, як і кожен жанр, мав комплекс норм і чітких ознак, які було засновано на художній манері Нікола Пуссена. [1, с. 103]. Вимагалось, щоб сюжет картини містив серйозну духовно-моральну ідею; основними художніми цінностями визнавалися рисунок та композиція, не допускалися різкі колірні контрасти. [26, с. 275]. В класицистичних пейзажах простежується чітка розмежованість планів за допомогою кольору: передній план мав бути коричневим, середній - зеленим, дальній - блакитним. Така сукупність чітких норм класицизму

обмежували можливості вияву авторської індивідуальності, національних особливостей ландшафту.

В Голландії в цей час спостерігається розквіт реалістичного пейзажного живопису, найвідомішим представником якого вважається Якоб ван Рейсдал. Голландські художники були досить натуралістичними, однак не обов'язково топографічно точними (наприклад, заради композиції змінювали напрям течії річки), в пейзажах зображали фігури людей, підкреслюючи таким чином ідею невід'ємності людини і природи [83, с. 67].

У XVIII столітті в італійському живописі з'являються роботи, в яких з графічною точністю передано вид певної місцевості – пейзажі-ведута [60, с. 104]. Основу успіху таких майстрів, як Антоніо Каналетто та Франческо Гварді, становить звернення до реального світу і природи Венеції та її архітектури. Гварді пише канали Венеції з гондолами на воді у різні пори року та час дня у насиченій відтінками кольоровій гаммі, що сприяє передачі повітря і простору, таким чином перевершуючи досягнення живопису попередніх часів [30, с. 251-252]. У Франції в другій половині XVIII ст. досягає загального визнання пейзажний живопис Гюбера Робера, в творчості якого майстерно синтезовані певні декоративні навички рокайльного живопису, захоплення суспільства другої половини століття спадщиною античності, обумовлене археологічними відкриттями й реалізоване в розквіті неокласицизму, та спостережливість.

На противагу класицизму, який ставав стримуючою силою у розвитку живопису, від початку XIX століття в мистецтві, в тому числі і в пейзажному жанрі, набирає розвитку романтизм, який ще від часів створення «Грози» (Дод.А.1.2.1) Джорджоне певним чином виявлявся в роботах окремих митців. Зокрема, в німецькому живописі в цей час класицистичні тенденції витісняють романтичними. Чи не найбільш виразно такі настрої епохи виявляються в творчості Каспара Давида Фрідріха. Краєвиди скелястих гір, які він пише у різний час дня, милуючись грою світла на камінні, стали головним об'єктом зображення в його своєрідних композиціях, де виражалось почуття схиляння перед величністю природи, іноді з відтінком песимізму. Більш піднесеними

настроями наповнені картини природи рідного краю Фрідріха – «Луги під Грейфсвальдом» (Дод.А.1.2.2) [30, с. 294-295].

Отже, в європейському образотворчому мистецтві першої половини століття спостерігається співіснування двох художніх стилів. У суперечках ідей класицистів і романтиків закладалась основа для нового художнього сприйняття дійсності і в тому числі природи - реалістичного [30, с. 346]. Реалізм у пейзажі XIX століття являє собою якісно новий щабель в історії розвитку даного методу відображення природи. [27, с. 581]. Твори цього жанру набувають характеру «портрета місцевості», створюється національний пейзаж, що втілює в образах природи складний внутрішній світ почуттів і переживань людини у його національній своєрідності та зв'язку з життям рідного краю [24, с. 170]. Проаналізовані публікації дають підстави ствердити, що загальною тенденцією реалізму було бажання відійти від «ідеального» до повсякденності. Завоювання реалістичного бачення природи були нерозривно пов'язані зі збагаченням психологічно-гуманістичної змістовності нового пейзажу, що надає йому певного емоційного забарвлення [27, с. 581].

Вагомі кроки до піднесення реалістичного пейзажу з'являються в Англії ще в першій половині XIX століття, випереджаючи розвиток жанру на континенті, в творчості визначних живописців Джона Констебла, Вільяма Тернера, Річард Бонігтона [30, с. 261]. Констебл послідовно дотримувався принципу відображення натури в живописному пейзажному творі. [24, с. 171]. Деякий час художник пише пейзажі у дусі майстрів XVII століття, намагаючись поєднати безпосередність сприйняття дійсності з традиційними схемами пейзажу. Згодом Констебл починає писати етюди з натури і стверджує необхідність роботи на відкритому повітрі, закладаючи основи пленерного живопису [30, с. 261-262]. Аналізуючи спадщину митця, ми маємо змогу прослідкувати послідовність процесу: від етюдів невеликого розміру з вибудованими світлотіньовими відношеннями, замальовок олівцем з натури і більших ескізів олійними фарбами, «повнорозмірних ескізів» до великого «виставкового» полотна. Такий підхід до створення картини вважають одним з

найбільших досягнень Констебла («Вербі біля струмка», «Дерева в Хемстеді» (Дод.А.1.2.3) і знаменитий «Віз для сіна» (Дод.А.1.2.4)) [24, с. 172-178].

Фахівці відзначають вплив Джона Констебла на французьких пейзажистів, підтвердженням чого стала поява у 1830 роках барбізонської школи, засновником якої вважають Теодора Руссо [63, с. 178-182]. В середині ХІХ ст. барбізонці – Руссо, Жюль Дюпре, Шарль Добиньї, Діаз де ла Пенья та інші - писали «на натурі», переважно у французькому селі Барбізон, маючи за мету передати стан природи в певний час доби та пори року. Вони працювали над невеликими картинами, які можна було створити за один-два сеанси і при необхідності завершити в майстерні. [40. С. 83]. В ході роботи барбізонці виявили, що, наносячи чисті кольори дрібними мазками і зменшуючи насиченість колірної палітри, вони підсилюють світлову напруженість – така нова манера є одним з найбільш конкретних досягнень цих митців [21, с. 172].

Барбізонська школа вплинула на подальший розвиток реалістичного пейзажу країн Європи, зокрема Франції у демократичному реалізмі Гюстава Курбе [92, с. 308]. В роботах художника прослідковуються риси романтичного ставлення до природи, особливо у натурних етюдах. В пейзажі «Хатина в горах», написаному у Швейцарії, основний простір займають гори, в оточенні яких зображено житло, і невелика частина неба вгорі. Живописна манера художника вільна та матеріально-вагома, з накладеними мастихіном крупними плямами кольору під стать міцним горам, які він зазвичай пише [3, с. 212-213]. Тобто, характер зображуваних об'єктів художник передає відповідними живописними прийомами, які надають певного настрою атмосфері пейзажу. Означені якості сприяли популярності реалістичного напрямку в тогочасному пейзажі.

Знаковим явищем європейської культури останньої третини ХІХ століття став імпресіонізм. Цей напрямок об'єднав художників, які, передаючи безпосереднє враження від природи, бачать в ній красу мінливості, відтворюють зорове враження від яскравого сонячного світла, гри кольорових тіней, використовуючи палітру чистих кольорів. Їх предтечою, центральною

постаттю ініціативної художньої інтелігенції був Едуард Мане, котрий ще в 1863 році привернув загальну увагу полотном «Сніданок на траві». До нього приєднуються молоді художники Каміль Піссарро, Клод Моне, Огюст Ренуар, Едгар Дега. Історія імпресіонізму охоплює 12 років: з першої виставки у 1874 році по останню 1886 року. Після першої виставки митців критики прозвали їх імпресіоністами, використавши назву одного з пейзажів К. Моне «Враження. Схід сонця» – «*Impression. Soleil levant*» (Дод.А.1.2.5) [17, с. 179].

В полотнах К. Моне та О. Ренуара, які працювали разом на початку 1870-х років, з'являється повітря, з притаманними йому густотою та рухливістю, крізь яке об'єкти природи втрачають чіткі контури. Внеском Моне була повага до зорового сприйняття природи і вміння вловити тон; вкладом Ренуара – фактура та барвна палітра, а об'єднувала їх улюблена тема – блиск та відбиття світла у воді. «Жабник», зображений і Моне і Ренуаром, став місцем зародження імпресіонізму [24, с. 203-204]. В 1880-х Моне часто писав морські пейзажі – «Скелі в Бель-Іль» (Дод.А.1.2.6), «Скелі в Етрета». На першій картині хвилі б'ються об скелі, світло грає на синьо-зеленому морі, колір якого відбивається рефlekсами у червоному граніті скель; пейзаж в Етрета написаний більш узагальнено. [3, с. 131]. Прагнення художника до передачі невловимих змін станів природи знаходять своє відображення в написаних за одним мотивом природи роботах. Так, світло стає основою картин художника «Стіг сіна», витісняючи реальні предмети [30, с. 290].

В період з 1892 по 1895 рік Моне працював над серією картин, присвячених Руанському собору (Дод.А.1.2.7). Художник писав один мотив з однієї точки зору з метою показати один вид у різний час доби, вловлюючи найменші нюанси у зміні кольору і світла. Домінуючим живописним принципом в цій серії є ліпка форми кольором [37, с. 97]. Втрата цікавості до зображення матеріальних предметів, бажання досягти мерехтіння кольорових та світлових плям окреслили тяжіння Моне до формалістичних тенденцій, основою яких є саме спосіб передачі певних ефектів. Однак, такий підхід все ж

є методом втілення реальності, яка залишається складовою творчих пошуків імпресіоністів.

Періодом розквіту імпресіонізму в творчості Огюста Ренуара вважаються 1870-ті роки. Художник часто приїжджав до Моне в орендований будинок в Аржантей, околиці якого неодноразово ставали об'єктами зображення («Сена в Аржантейі»). [37, с. 136-139]. Для Ренуара, як і для Моне, на відміну від художників Барбізонської школи, природа ставала джерелом і метою відтворення живих вражень, які художник передавав технікою маленьких мазків [49, с. 40]. Винятково у жанрі пейзажу працює і Каміль Піссарро, зображаючи Париж то в бузкових сутінках, то у тумані сірого ранку – «Бульвар Монмартр зимового ранку» (Дод.А.1.2.8). Ще більш ліричними були пейзажі Альфреда Сіслея – «Маленька площа в Аржантейі» [16, с. 183].

Помітним кроком у трансформації окреслених позицій в напрямку передачі не стільки реальності, скільки вражень від побаченого, стала творчість Жоржа Сьора. Особливо його хвилювали безкрайні небо та води, чіткість архітектури на березі, пропорції між планами, найголовнішим був простір. Художник прагнув упорядкувати імпресіонізм, виробивши власну техніку для масштабних полотен, яка є вдало втіленою у «Купанні». Етапи створення картини подібні до вже згаданої схеми Констебла. До того ж Сьора вимогливо ставився до композиції, використовував маленьким мазок, згідно з авторською теорією кольору. Ті ж принципи знайшли застосування і в картині «Недільний день на острові Гранд-Жатт» (Дод.А.1.2.9), до якої було виконано підготовчі етюди та кілька великих картин. Працюючи над нею, художник намагався досягти єдності всіх планів та розглядав їх в співвідношенні з цілим, чим наслідував ранній італійський живопис [24, с. 241-252].

Традиції оновленого реалістичного бачення у пейзажному живописі певним чином зберігають представники постімпресіонізму. П'єр Боннар, приділяючи у ранній період творчості багато уваги декоративному мистецтву, з середини 1890-х років органічно поєднує декоративне з реалістичними рисами в живописі та інтерес до імпресіонізму («Середземне море»). Але композиція

його робіт довільна, на відміну від імпресіоністів. У пейзажі «Літо. Танець» передано глибину чергуванням площин, як в театральних декораціях [15, с. 86-90]. У творчості Боннара ми помічаємо, як пейзаж наділяється декоративізмом та поступово відходить від реального зображення. При цьому живописець фіксує реальність, але пропускає її через призму своєї особистості.

Моріс Утрілло зображав паризькі вулиці, собори, набережні Сени, Монмартр ніби у чистому вигляді. Художник не пише людей, усвідомлено виділяючи лише найдрібніші деталі пейзажу, досягаючи точної передачі об'ємів та контурів предметного світу фактурними кольоровими шарами [12, с. 176]. Таким чином картини Утрілло реалістичні у зображенні, але у своїй таємничості порожніх вулиць несуть певний символізм.

У 1880-х заявив про себе як самостійний напрям символізм, хоча почав проявлятися ще за десятиріччя. Художники-символісти проголосили, що справжнім предметом мистецтва є не об'єктивний світ видимих явищ, а внутрішній світ людини, виражений певними символами. Загальними для символістів темами були мрії, містичні переживання, мотиви смерті. Разом з тим, в їх роботах простежується реалістичний підхід до творення художнього образу. Зокрема, такі риси виявляються в пейзажних композиціях Арнольда Бьокліна. [11, с. 41]. «Острів мертвих» (Дод.А.1.2.10), виконаний художником у трьох варіантах у 1880-1883 роках, був одним з найвідоміших творів жанру у кінці століття. Цей пейзаж втілює притаманні людині страхи та думки про неминучу смерть в романтичній формі картини загробної подорожі [3, с. 251]. Натхнений в Італії величним духом природи, Бьоклін зобразив неприступний скелястий острів. Маленький вхід у гавань, під покровом кипарисів, які в багатьох країнах саджають на цвинтарі, відкритий для човна, що наближається, в якому можна розгледіти фігуру в білому. Будучи твором символізму, картина виконана у реалістичній манері та втілює в собі ідеї романтизму.

Розквіт реалізму у німецькому живописі доби відзначається творчістю Адольфа Менцеля, який першим ввів реалістичний метод в історичний жанр. Найкращі якості художника як живописця проявлялись у картинах та етюдах,

написаних з натури, у власній вільній манері – «Залізниця Берлін-Потсдам» (Дод.А.1.2.11) або чудовому відтворенні палацового парку принца Альберта. Подорожі до Франції та знайомство з досягненнями французького мистецтва зміцнили реалістичну спрямованість його творчості [30, с. 295]. Традиції реалізму німецького живопису в кінці ХІХ століття продовжує Вільгельм Лейбль, переходячи у пізніх роботах до імпресіоністичної манери живопису [30, с. 296].

У польському реалістичному живописі переважає зображення життя селянства. Юзеф Хелмонський поетизує образи селян та природи рідного краю («Дністер вночі» (Дод.А.1.2.12), «Випадок перед майором»). Ці ж тенденції простежуються в роботах братів Максиміліана та Олександра Геримських («Повстанський патруль», М. Геримський) [30, с. 305]. Яскравим представником нових тенденцій польського живопису зазначеного періоду був Юзеф Мехоффер. Знайомство з новими напрямками він почав з обурення щодо творчості імпресіоністів, але швидко змінив своє ставлення після подорожі у Париж. Звільнившись від академічних канонів та орієнтуючись на постімпресіонізм художник пише міські пейзажі («Площа Пігаль»). Поетизація реальності, зображеної достовірно, стає основою художньої концепції Мехоффера. Він намагається вловити в «олюдненій» природі ті риси, які примусять глядача відчутти таємні символічні сенси реального мотиву. Художник вважав пейзаж мертвим без присутності людини у живописній цілісності. Зображення будь-якого саду містить у собі архетип «райського саду», ідеалу – «Дивовижний сад» (Дод.А.1.2.13), «Травневе сонце» [79, с. 89-119]. В польському мистецтві на початку ХХ століття також спостерігаються впливи імпресіонізму і символізму, однак ряд майстрів продовжували працювати у реалістичній традиції [44, с. 305].

В Росії в середині ХІХ століття провідними жанрами живопису були побутовий та історичний; пейзаж відігравав значно скромнішу роль. Новий етап у розвитку пейзажного живопису пов'язаний з діяльністю Товариства пересувних художніх виставок, яке було утворено на межі 1860-1870-х років та

об'єднало багатьох художників Росії. За час існування Товариство провело 48 основних виставок у різних культурних центрах, доносячи демократичне мистецтво до околиць [43, с.47]. Однією з характерних рис реалістичного живопису стає достовірність та характерність, тенденція створення національного епічного та ліричного пейзажів [9, с. 5-6]. Прикладом епічного пейзажу є плідна творчість Івана Шишкіна [59, с. 48]. Інтерес до натури, ефектів освітлення, національної своєрідності мотиву керує Василем Полєновим. Наприкінці 1870-х років художник пише «Московське подвір'я», «Бабусин сад» (Дод.А.1.2.14), «Зарослий ставок» (Дод.А.1.2.15). В більшості своїх пейзажів Полєнов об'єднав якості плєнерного живопису з побудовою жанрових полотен, що обумовлює емоціональну виразність. Це обумовило поступове утвердження етюдів як самостійної художньої форми в російському мистецтві [3, с. 251].

Яскравим представником російського живопису доби вважається Іван Айвазовський – майстер морського пейзажу. Починаючи з 1840-х років складається власна живописна манера художника: він вправно передає ефекти освітлення води та піни, теплі золотисті тони побережжя, а людина в роботах бореться з невидимими силами природи. В деяких масштабних картинах – «Дев'ятий вал», «Чорне море», «Серед хвиль» – створено величний образ моря. «Дев'ятий вал» (Дод.А.1.2.16) побудована за поширеною схемою романтичної картини. У «Чорному морі» художник тяжіє до узагальнення, лише різка лінія горизонту розділяє темне море та хмарне небо. Відсутні предмети та орієнтири у просторі на полотні «Серед хвиль» (Дод.А.1.2.17), написаній в останні роки життя художника, в якій хвилі виступають інтерпретацією стихії як «моря життя», що надає роботі символізму [3, с. 116-117].

Однією з найважливіших тенденцій російського мистецтва кінця ХІХ та початку наступного століття був національний романтизм, який спрямовував і творчість пейзажистів. Костянтин Юон та Микола Рєрїх надихались монастирями та храмами, Віктор Васнецов писав пейзажі у дусі російських казок. У творчості Михайла Нєстєрова пейзаж виступає у ролі вагомий частини

релігійних композицій, пов'язаних з задачами національного самоствердження. У більш пізніх роботах, таких як «Осінній пейзаж» (Дод.А.1.2.18) художник переходить до узагальненого зображення, передачі ліричного образу російської природи; гамма фарб гармонійна та неяскрава [3, с. 270-271]. Та найяскравіше ліричний напрямок у пейзажі кінця ХІХ століття уособлює Ісаак Левітан. Він робить новий крок на шляху оволодіння ефектами пленерного письма, що уподібнює його живопису імпресіонізму. Художник надає перевагу зображенню перехідних моментів у природі, багатших на відтінки (ранок та вечір, весну та осінь), що підтверджують такі полотна як «Березень» (Дод.А.1.2.19) та «Золота осінь». Найяскравішим зразком ліричного пейзажу в творчості Левітана є картина «Над вічним спокоєм» (Дод.А.1.2.20), що являє собою узагальнення з приводу тлінності людського існування [2, с. 404-407].

У творчості пейзажистів Костянтина Богаєвського, Аркадія Рилова, Миколи Реріха, помітно прагнення до створення героїчного ідеального пейзажу. Богаєвський в картині «Берег моря» (Дод.А.1.2.21) відтворює суворий образ краси скелястих гір біля Карадагу, а відвідавши Італію митець ще більше захоплюється рідними краєвидами. Таке ж тяжіння до героїчного відчутно в написаній Риловим картині «В блакитному просторі» (Дод.А.1.2.22), яка стала зразком для радянського живопису післяреволюційних років. Реріх на початку свого творчого шляху писав давньоруські міста, захоплювався первісною історією, коли життя людини було невід'ємним від природи. Наприклад, робота «Небесний бій» (Дод.А.1.2.23) зображує хмари, що набувають антропоморфних форм, нібито у драматичній сутичці; матові відтінки темперної фарби, рисунок хвилястих ліній підкреслюють декоративність. [3, с. 264-265].

Виразним представником російського варіанту імпресіонізму є Костянтин Коровін. У 1880-ті роки подорожі за кордон, зокрема до Парижу, сприяють тому, що художник відкриває для себе колір та світло як самостійні джерела натхнення та засіб виразності. Він захоплював глядачів мотивами паризьких вулиць, натомість Ігор Грабарь був відданий рідній природі. В його картині «Блакить лютого» (Дод.А.1.2.24) помітно бажання підтримати ідеї пейзажу

Саврасова «Граки прилетіли», показуючи таким чином свою піднесену емоційність та поетизацію [3, с. 262]. Характерні риси імпресіонізму є і в роботі Костянтина Сомова «Конфіденції» (Дод.А.1.2.25): висока точка зору, фрагментарна композиція двох жіночих фігур, верхівки дерев у сонячному світлі [3, с. 261].

У творчості В. Борисова-Мусатова помітно злиття імпресіоністичної манери передачі вражень, опанованої під час навчання у Парижі, та пасеїзму, що проявлявся у ностальгії за красою минулих часів. На початку 1900-х років художник кожне літо проводить у старовинних маєтках, парки яких стали пейзажами його полотен з задумливими жінками. В картині «Водоймище» дві жіночі фігури зображені на березі ставка, фоном для яких стало відображення дерев у водоймі та блакитне небо з хмарами, написані імпресіоністичними прийомами зі складними кольоровими переходами, хоча матеріалом виконання є темперна фарба з глухими тонами. Така гама надає зображуваному фону плоскість та робить композицію статичною [3, с. 272].

Огляд провідних тенденцій розвитку європейського пейзажного живопису ХІХ – початку ХХ століття як вагової складової загального розвитку цієї галузі образотворчості, переконує, що з одного боку протягом всієї доби цей жанр набуває вагомого значення. Його провідною лінією залишається прагнення правдиво відобразити навколишню природу, передати зміни стану та настроєвість. Разом з тим, в художньому процесі відбуваються активні пошуки нових форм образотворчості. Ці завдання в останній чверті століття обумовлюють певний розподіл художніх концепцій в різних регіонах. Так, від останньої чверті ХІХ століття у Франції, що визначається як міжнародний мистецький центр, увага зосереджується на формуванні нових засобів відтворення змінної дійсності, що реалізують імпресіоністи, тоді як в російському пейзажному живописі переважно зберігається потяг до точної фіксації природних мотивів. Означені тенденції певною мірою взаємодіють в залежності від індивідуального авторського бачення. На межі століть пошуки нової художньої мови в живописі, прагнення відобразити не одночасний

простір, а дійсність у всій багатомірності посилюються, що сприяє подальшим змінам в розвитку пейзажного жанру.

1.3. Реалістичний пейзаж середини середини ХХ – початку ХХІ ст.

В ХХ столітті в європейських країнах працюють художники, які світоглядно об'єднуються під знаменом реалізму у боротьбі проти регресивного модернізму. Реалізм в мистецтві зазначеної доби характеризується пошуками нових зв'язків з дійсністю та засобів художньої виразності, переплітаючись з протилежними напрямками – символізмом, релігійним містицизмом, модернізмом [63, с. 146]. Тож образотворча система реалістів набуває ознак новаторства; вважається що лише в межах реалістичного методу можливий прояв національних самобутніх рис мистецтва [17, с. 181-182]. Художники ще ретельніше працюють у жанрі пейзажу, усвідомлюючи глобальність проблеми екології, предметом творчості яких є образ водночас мінливої та незмінної природи.

В найбільшій мірі реалізм проявлявся в живописі республік СРСР. В післяреволюційні часи домінуючим напрямком в російському мистецтві став соціалістичний реалізм, як відображення соціалістичної концепції радянського суспільства. На реалістичне відображення оточуючого світу були спрямовані принципи народності, ідейності та конкретності, яскравими виразниками яких вважаються Олександр Дейнека («Дорога на південь»), Олександр Герасімов («Після дощу») [63, с. 162]. Такі тенденції розвитку жанру притаманні і полотнам Георгія Ніського, та з 30-х років ХХ століття стають традиційними. З кожним його пейзажем зростає прагнення відобразити ставлення до світу у сучасному сюжеті. В роботі «Лютий. Підмосков'я» проступає відчуття любові до рідної країни, натомість у «Підмосковній рокаді» (Дод.А.1.3.26) відчувається драматична нота пережитих 1940-х років, передана через конструктивність побудови, читається символічне чуття світу [44, с. 15-16].

В процесі розвитку соціалістичного реалізму як офіційного стилю радянського мистецтва з 1950-х років широко розгорнулася панорама пейзажів

національних республік. Ідея величності і могутності країни втілювалась у різноманітних краєвидах. В наступному десятиріччі у зовнішню географічну і етнографічну характерність пейзажу все активніше вводяться риси історичної та культурної свідомості художників. Живописні пошуки спрямовано вже не на вирішення задач, що ставились перед радянським мистецтвом, а на втілення особистого світосприйняття, обумовленого національним походженням та традиціями [3, с. 270].

Бажання передати велич держави на полотнах радянських художників обумовлює прагнення до масштабності, що виражається у панорамній широті композиції або видовженості вгору. Діалог художника з природою відчувається в «Гімалаях» (Дод.А.1.3.27) Семена Чуйкова. Хребти гір на полотні підносяться один над одним, передгір'я на передньому плані нагадують сходи, що спускаються на землю [44, с. 6-7]. Подібним пафосом у 1950-ті роки були наділені і твори художників різних республік. Роботам латиських художників «Сьома балтійська регата» Едуарда Калниня та «Рига» Карліса Мелбарздиса притаманна певна парадність зображення за рахунок ретельно побудованої та врівноваженої композиція; полотна колористичні, написані в імпресіоністичній техніці, хоча загальна сіро-блакитна чи лілова гамма стримана [44. С. 9].

Приклад сучасного змісту ліричного пейзажу являють собою пейзажі Сергія Герасимова, що зазнали широкого резонансу. Виразно проявлялась в його картинах цілеспрямованість у втіленні ідеї народності, що відповідає духу часу. Мотив у Герасимова узагальнюється, зображуються характерні російські ландшафти – «На березі річки», «Дорога», в яких позначається нерівності рельєфу, візерунки переплетених гілок. Така емоційна багатоплановість дає відчуття причетності до світу природи [44. С. 11-14]. Таким чином, в радянському живописі 1950-х років ми бачимо дві лінії – ліричні, етюдні роботи та сюжетні картини – які не протиставляються, а взаємодіють та доповнюють одна одну.

Найбільш насиченим, і в той же час найбільш хаотичним в історії живопису вважається період з 1960 року і до нашого часу. Частково це

обумовлено розвитком технологій, в результаті якого художники отримали доступ до всього культурного спадку [83, с. 179]. Тож у 1960-х роках ліричний пейзаж набуває нового змісту: молоді художники не мали на меті створення образу чистої природи, і в той же час сучасне не ототожнювали індустріальному. Сюжетами полотен стають будинки, природа з рисами побуту; в картинах так само передаються стани природи, але все підпорядковується життю людини. Твори такого змісту вперше викликали інтерес до історії та сучасного життя глибинних районів країни [44, с. 28-30].

Разом з тим, з середини ХХ століття мистецтво художників СРСР характеризується пошуком типового мотиву, втіленням загальних рис нового у творах на індустріальну тематику, які зображають середовище, створене руками людини у ході науково-технічної революції. Індустріальний, міський пейзаж постає для художників суперечливим, піднімаються питання щодо права вторгнення в природу. Так в ранніх полотнах Олександра Пантелєєва переважає традиційне пейзажне бачення, але згодом все більш чітко читається думка про велич індустрії; улюбленим мотивом стає заводська архітектура, де художник вбачає не грубу матеріальність фізичної праці, а тонкість інтелектуальної. В картині «Уфімська ТЕЦ» (Дод.А.1.3.28) панує ритмічність вертикалей, горизонталей та діагоналей, виражається ідеальне уявлення про технічну естетику, що обумовлює натюрмортний підхід до зображення [44, с. 106-108]. В його «Індустріальному пейзажі» гірничорудні шахти переважають над масштабом гір, підносяться над ними. В формах самої природних формах художник бачить індустріальні, уподібнюючи їх. Композиції художника стають більш конструктивними, живопис – локальним, полотна набувають характеру декоративних [44, с. 95-106].

Такі ж тенденції прослідковуються в роботах художників різних республік Радянського Союзу. У «Будівництві міста» (Дод.А.1.3.29) естонського художника Евальда Окаса простір заповнюють вертикалі підйомних кранів, залізних конструкцій. А в картині Таїра Салахова «Ранковий ешелон» виразником тематики виступає монументальний міст над землею,

через який рухається потяг з цистернами. Трудовий ритм життя країни та риси нового художника відображають через конструктивність, лаконізм форм. Індустріальний пейзаж стрімко еволюціонує, тож у «Залізобетоні» Миколи Кормашова новобудови вже набувають значення символу, в категорію якого вводиться незавершене, в процесі будівництва. Сам художник асоціює залізобетонні колони-опори з античним Парфеноном. Таким чином у світі техніки відкриваються класичні цінності, картина набуває багатогранного змісту [44, с. 115-116].

Такі змістовні наповнення піднімають значення пейзажу на тлі розвитку напрямків авангарду того часу та відкривають дорогу більш широкому його розвитку [44, с. 10]. Мова сучасного художника помітно збагачується метафорами та символами в картинах, присвячених природі. До символізму звертається і Сергій Рєпін у «Дитинстві», де основна тема виступає способом передачі відчуття свіжості, чистоти помислів, захвату, притаманні цій порі життя, але оцінених тепер як моральні цінності людини [44, с. 160].

Поверненням художників до характерних рис національного у народному укладі життя характеризуються 1970-ті роки – стає важливим усвідомлення його в історичних зв'язках, а не в одному поколінні. Найбільш послідовно ця тема розкривається у творчості Володимира Стожарова, який не сприймав природу поза існуванням людини та вбачав свою задачу у відтворенні обжитого світу. Створений художником образ в картині «Село Велика Писса» (Дод.А.1.3.30) зводить повсякденність, простоту мотиву у ступінь соціального та естетичного кредо, а відчуття часу передається самою атмосферою життя та кількома точними деталями [44, с. 36-41]. Таким чином, пейзажний живопис митців республік СРСР розвивається, в залежності від національних особливостей, своєрідності укладу життя великого індустріального міста, чи околиць.

Спад хвилі абстракціонізму, та вихід реалізму на перший план простежується і в Польщі 1960-х років. Сучасний польський пейзаж достойно конкурує з тематичним полотном, що підтверджує нам приклад В.

Закшевского, творчість якого пройшла еволюцію від слабких тематичних картин до чудових пейзажів – серія «По Ленінських місцях», у якій художник розвиває панораму краєвидів, пов'язаних з життям вождя, прагнучи відобразити атмосферу старих вулиць. Вирізнялась романтичним зображенням пейзажів у різний час доби та пору року творчість Стефана Поповського – «Після бурі» (Дод.А.1.3.31), «Захід сонця». Тяжіння художника до передачі станів природи є свідченням впливу творчості імпресіоністів на реалізм другої половини ХХ століття [54, с. 232].

Реалістичні тенденції певним чином продовжують розвиватись в країнах Європи, зокрема, в живописі Англії. У 1938 році в Лондоні утворюється група художників реалістів, які викладають в школі живопису та малювання Юстон-Роуд. Будучи проти мистецтва авангарду, вони зображали традиційні предмети реалістично, щоб зробити мистецтво більш зрозумілим. Викладачами школи були Родріго Мойніган та Віктор Пасмор. Мойніган розпочинав свою творчу діяльність як абстракціоніст, та з 1937 року був притягнутий до соціального реалізму («Рибалки», «Біля берегу»). Роботам Пасмора 1930-х років притаманне натуралістичне зображення ліричних пейзажів узбереж'я Темзи («Тиха річка. Темза у Чисвіку» (Дод.А.1.3.32), «Парк»), які він пише так само після експериментів з абстракціями у ранні роки. Творчість художників здебільшого пронизана мотивами національного ландшафту, що обумовлює її самобутність .

В Італії у післявоєнний період з'являється новий напрямок - неореалізм, обумовлений реакцією на історичні та політичні процеси країни. Початок йому поклав «Новий фронт мистецтв», створений у 1946 році, представником якого в пейзажному жанрі був Армандо Піццинато. Метою об'єднання було побороти песимізм післявоєнного світу і закликати до мистецтва, що виражає загальнолюдські цінності. Для живопису неореалізму характерна динамічна композиція, енергійне моделювання об'ємів, насичені кольори. Головною темою Піццинато стало зображення післявоєнної Італії, життя робочих та селян, їх боротьба за свої права («Повстання у Венеції»). Риси італійського живопису в даному напрямку проявлялись у мистецтві румунського художника

Корнеліуса Баба («Пейзаж з Карансебешу» (Дод.А.1.3.33)) та французького Андре Фужерона («Атлантична цивілізація» (Дод.А.1.3.34)) [63, с. 112]. Варто зазначити, що у живописі неореалізму презентується не в чистому вигляді, зокрема у творчості Баба основу полотна складають тенденції постімпресіонізму. Полотна художників, пронизані ідеєю соціальної боротьби, відображають певною мірою злиття реалізму з авангардними течіями.

Піддаючись впливу популярних течій, реалізм у європейському пейзажі проявляється вже у меншій мірі. Так під впливом ідей позитивізму в кінці ХІХ століття виникає напрям в мистецтві – натуралізм, представники якого прагнули об'єктивно зображати реальність, уподібнюючи художнє пізнання науковому. Фотографічність, деестетизація художньої форми стають провідними ознаками цього напрямку. У радянському мистецтві 1930-1970-х років натуралізм розглядався як художній метод, протилежний реалізму і характеризувався копіюванням життя без художнього узагальнення та надмірною увагою до темної його сторони [63, с. 106].

Також в кінці 1960-х років з популярного в Америці авангардного поп-арту виходить новий напрямок – гіперреалізм, не зважаючи на те, що його представники відкидають плакатність поп-арту. Художники-гіперреалісти показують технікою виконання, образами та постановочною ситуацією відсторонений від них світ. Здебільшого вони зображають порожні міські вулиці, вітрини магазинів, рекламні щити, стоянки автомобілів, котеджі, використовуючи у якості зразку різні види фотографій, що зумовило прибільшену кольоровість зображення, у деяких випадках ефект змазаності зображення [81, с. 232-237]. Відомим представником гіперреалізму є Річард Естес, характерним для творчості якого є вуличні сцени, віддзеркалені у вікнах. Мета його мистецтва - створення своєрідної «ідеальна реальність», яка відображає досконалі, раціонально організовані предмети, що мають набагато більше спільного з нашою реальністю, ніж те, що просто бачимо навколо нас.

Ще однією варіацією прояву реалізму став магічний реалізм, в напрямку якого працював британський художник Пітер Дойг. Митець не писав

з натури, для нього важливим є не точне відтворення природи, а передача власних вражень та фантазій. Він пише по пам'яті або використовуючи фотографії, любить зображати дикі місця, де помітно сліди присутності людини (самотні човни, покинуті будинки). На картині «Сто років тому» (Дод.А.1.3.35) зображено каное посеред синього моря, в якому сидить напівпрозора фігура чоловіка з довгим волоссям та бородою, небо рожеве, на горизонті помітно острів. Тривожні відчуття від картини посилюються завдяки прозорому нанесенню фарб. Фон для картини взято з фотографії Каррери, тюремного острова на узбережжі Тринідаду.

Попри тенденції розвитку мистецтва середини ХХ – початку ХХІ століття, авангардистські напрямки, пов'язані з пошуками нових форм, та реалізм у різних його формах співіснують. До правдивого відображення оточення додається прагнення реального відображення соціальних та історичних процесів, тобто реалістичне зображення підсилюється контекстом того ж характеру. Напрямки, що виникають, прив'язуються у своїй творчості до цих процесів, підтримуючи їх або борючись проти. В мистецтві Англії продовжує домінувати ідея національної самобутності у пейзажах місцевих краєвидів. В мистецтві СРСР пейзажний живопис стає засобом відображення соціалістичного життя республік, а згодом – звеличення науково-технічного прогресу країни, стверджуючи її значимість на світовій арені. Створення якомога правдоподібнішого зображення з найменшими деталями без гострого соціального підтексту ставить собі на меті мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття, яке певною мірою продовжує розвиватися.

1.4. Модерністичні напрями європейського пейзажного живопису ХХ ст.

Наприкінці ХІХ століття в європейському живописі сформувався постімпресіонізм, що виявив себе як етап відходу від послідовно реалістичного зображення в пошуках нових форм передачі дійсності. Його представників не

об'єднували спільна програма чи методи, кожен являв собою яскраву творчу індивідуальність та залишив власний слід у мистецтві [16, с. 188]. Емоційне бачення природи привніс у французький живопис Вінсент Ван Гог. Він знайомиться з імпресіоністами та наслідує їх техніку малювання крапками, пише переважно світлими фарбами. Роботи художника вирізняються глибоким емоційним проникненням у природу: він пише пейзажі у сильний вітер, під сонцем, навіть вночі зі свічкою на капелюсі. Один з кращих пейзажів «Червоні виноградинки» – написаний перебільшеними кольорами: виноградинки густо написані червоним, небо жовтим; «Кущ бузку» (Дод.А.1.4.36) розглядається як живий та сповнений енергією. Передати гармонію почуттів Ван Гогу вдалося у «Пейзажі в Овері після дощу», написаному незадовго до самовбивства, композиція якого нагадує дитячий малюнок [16, с. 189]. Творчість Ван Гога відмічають як перехідний етап від імпресіонізму до постімпресіонізму. Творча спадщина митця стала основою для подальшого розвитку модерністичних напрямків – його наслідували постімпресіоністи, фовісти у застосуванні кольору, абстрактний експресіонізм частково надихався його широкими мазками.

Яскравими представниками постімпресіонізму вважають Поля Гогена та Поля Сезанна. Пейзаж наповнюється новими мотивами та фарбами у творчості Гогена. Природність околиць, яку зображали імпресіоністи, була чужою художнику, тож він знайшов загадкові та екзотичні мотиви для картин, оселившись на Таїті – «Бесіда» (Дод.А.1.4.37). Гоген надихався міфами маорійських племен і, працюючи над картиною, уявляв пейзаж, населений духами, через що художника пов'язують з напрямками символізму та примітивізму. Митець користується максимально спрощеним рисунком зі стилізованими формами, підкреслює потрібний лінійний ритм, композиція зазвичай орнаментальна, чисті та яскраві фарби накладає рівними площинами, розглядаючи колір як символ [16, с. 191]. Сезанн, в свою чергу, володів здатністю перетворювати природу на цікаві форми, так «Будинки в Естакі» (Дод.А.1.4.38) вперше показують тенденцію, яка після смерті художника

приведе до кубізму. Художник прагнув передати об'єм предметів, розбиваючи їх на грані, кожна з яких визначала своїм кольором напрямок площини. Згодом, будуючи рисунок він почав додавати елементи швидкоплинного враження, наприклад, дерева на вітрі – «Весокі дерева в Жа-де-Буффон» (Дод.А.1.4.39), таким чином звільнившись від сюжетів кубізму. Своєрідний стиль Сезанна, що виражав почуття до природи, будучи інтерпретованим як відхід від вражень, став знаряддям руйнування образу природи у подальшому розвитку мистецтва та появи течій, протилежних реалістичним методам [24, с. 256-270].

Анрі Руссо, не маючи попередників у своїй творчості, стає родоначальником примітивізму, або наївного мистецтва. Художник створював вигадані пейзажі, надихаючись малюнками в атласах, які зображали джунглі з сутичками диких тварин та ставив під сумнів цінність надбань реалістичного живопису. Руссо не мав художньої освіти та творив за натхненням, не дотримуючись певної системи академічного мистецтва. Але інші художники нового напрямку ще залишалися послідовниками живописної традиції та, відкидаючи ідеали минулого, шукали свої шляхи інтерпретуючи досягнення попередників [3, с. 275]

В живописі ХХ століття найрадикальнішим художнім напрямком вважається авангардизм. Термін визначає роль авангардистів як першовідкривачів невідомого раніше мистецтва, які борються з відпрацьованою художньою системою [8, с. 67]. Згідно позиції В. С. Турчина, в авангардизмі немає вибудованих естетичних еталонів, отже його характерною рисою постають багатоманітність та відсутність чітких кордонів [82, с. 123]. Ще однією важливою характеристикою є абстрактне мислення, прагнення до асоціацій, сприйняття об'єктів через переживання, які знаходили пояснення у первісній архаїці, дитячій творчості [81, с. 144]. В ході історії авангардного живопису відносини художника і природи зазнають серйозної трансформації [36].

Першим напрямком авангардного мистецтва ХХ століття був фовізм. В 1905-1907 роках на паризьких виставках виступала група художників, до якої

входили Анрі Матісс, Андре Дерен, Моріс де Вламінк, Жорж Брак, Рауль Дюфі та інші. Дерена у своїй роботі «Порт у Гаврі» (Дод.А.1.4.40) зелені, сині, червоні лінії та декілька жовтих і синіх плям намічають основні риси пейзажу. А на картині Моріса Вламінка «Баржі на Сені» (Дод.А.1.4.41) можна помітити як широкими мазками художник наносив густий шар фарби, без напівтонів та переходів контрастними кольорами. В «Місті на березі озера» помітно більш стримане використання кольорів, які накладаються пласким шаром і мають переходи, що стало основою зрілої живописної манери художника. З чого слідує, що основним засобом у створенні пейзажу фовістів був колір, який слугував виразником емоційного сприйняття природи художником, а композиція будувалась з великих площин, окреслених кольоровим контуром [3, с. 275].

Найвизначнішим з художників групи фовістів вважають Анрі Матісса. Його фовістські пейзажі, як «Краєвид у Колліурі», за манерою виконання схожі на тогочасні роботи Дерена, та згодом художник прийшов до письма окремими кольоровими плямами за прикладом Сіньяка. Здебільшого Матісс пише панно, що нагадують інтер'єрні, з вікном, за яким зображено сам пейзаж – «Краєвид з вікна. Танжер» (Дод.А.1.4.42). Своїми барвами художник уміло передавав спеку південного сонця і деяку повітряність, а справжній його талант відкрився в умінні узагальнювати кольори та будувати композицію декоративними площинами. [3, с. 275-276].

Концепція пейзажу, пов'язана з вираженням ірраціональних процесів людської душі розвивається у пейзажі експресіонізму, характерним для якого є виразні, перебільшені художні засоби – ламані лінії, контрасти кольорових плям. Експресіоністи відкинули позицію спокійного спостереження за природою, натомість пейзаж будується на відчуттях, зароджених інстинктивними реакціями, на загострено-аналітичному чутті, зображаючи міську метушню, як потенційно агресивне оточення людини. [3, с. 279]. Ранній етап розвитку експресіонізму пов'язаний з виникненням художніх об'єднань – «Міст» у Дрездені та «Синій вершник» у Мюнхені. [3, с. 181]. Серед експресіоністів тонким сприйняттям оточення вирізнявся Ернст Людвіг Кірхнер, в картинах

якого ламані лінії загострені, силуети фігур насичені напруженістю. В роботі «Моє: через Рейн» Кірхнер зобразив міст у Кельні грою ліній: абрис готичного собору, конструкції мосту і локомотиву, що рухається [3, с. 278]. Августа Макке опирається на постімпресіоністську геометричну чіткість побудови композиції, але перетворює на нестійку рівновагу форм («Сад на Тунському озері», «Променад») [11. С. 95].

Інше ставлення до дійсності приніс у мистецтво ХХ століття кубізм, який переосмислив задачі живопису та найяскравіше проявився у 1907-1914 роках. Стосовно пейзажу нові цілі кубізму виразились у відмові від єдності з природою: художники раціонально визначають основні об'єми та площини пейзажу, їх співвідношення і відтворюють у своїх роботах. До кубістичних методів звертаються і фовісти – Андре Дерен, Жорж Брак, пейзажі яких доводять, що формули кубізму не були єдиними для всіх, і аналітичність не стримувала темперамент художника. Одним з найвідоміших кубістів є Пабло Пікассо, одним з небагатьох пейзажів якого є «Фабрика в Хорта де Ебро» (Дод.А.1.4.43), що зображає будівлі фабрики у вигляді призм та паралелепіпедів з використанням прийомів прямої та оберненої перспективи. Зафарбовані сірою та жовтою фарбами грані форм утворюють своїм чергуванням ритмічність композиції, а труба зліва від центру виконує роль організуючої вертикальної осі. У той же час Жорж Бран пише пейзаж «Замок в Ла Рош Гюйон» (Дод.А.1.4.44), який також побудовано зі стереометричних фігур, вписаних в овал з дерев та схилів, утворюючи внутрішню раму. Побудова картини, на відміну від роботи Пікассо, більш гармонійна та має декоративну композицій [3, с. 277]. Певні ознаки кубізму, як відмічалось попередньо, помітно і в реалістичному індустріальному пейзажі радянських республік.

В пейзаж Росії початку ХХ століття вносить нове бачення примітивізм. Розкутістю кольорів і форм, яка є результатом самобутньої фантазії вирізнялась група російських художників «Бубновий валет». На перший план для них виходить процес роботи над картиною – не лише робота пензлем, а й наклеювання на полотно шматків тканини, фольги, паперу. У пейзажі їх

приваблюють масштабні форми – стіни і купола храмів у Аристарха Лентулова, гори у «Женевському озері» Машкова, узагальнені зображення будинків і дерев в написаних в Італії пейзажах Кончаловського. Приклад кубістів та вивчення живописної системи Сезанна спрямовували художників групи до більш раціонального способу осягнення природи [3, с. 189-190]. Тож ми можемо говорити про прийоми кубізму та фовізму як фундаментальні для живопису примітивізму.

Тяжіючи до більш фігуративного відображення прихованих сенсів, на початку ХХ століття в Італії виникає метафізичний живопис, основоположником якого є Джорджо Де Кіріко. В його пейзажах відкривається безлюдний загадковий світ зі скульптурами та манекенами, що привносить у мистецтво зазначеної доби відчуття страху та тривожного очікування. Де Кіріко висвітлює проблеми людського буття, про що свідчать назви полотен – «Загадка зародження», «Смуток за нескінченністю» (Дод.А.1.4.45). Все буденне відкидається, класичні форми архітектури та скульптури нагадують про колись віднайдені, але вже втрачений ідеал краси [3, с. 278-279].

Поглиблюючись у зміст твору, зароджується сюрреалістичний напрямок в мистецтві як філософія «втраченого покоління» – молоді роки Першої світової війни. Теорія його будувалась на філософії інтуїтивізму, психоаналізі та інстинкті «лібідо», яке сублімується у творчій акт [16, с. 202]. Першим з сюрреалістів, які працювали у пейзажному жанрі був Ів Тангі, роботи якого нагадували пустелю з фантастичними рослинами та тваринами. В 1930-х роках серед художників напрямку з'являється Сальвадор Далі [16, с. 209]. «Розмальовані задоволення» та «Похмурі ігри» (Дод.А.1.4.46) стали першими сюрреалістичними картинами художника, в яких основні композиційні елементи зображені на тлі пустельного пейзажу, реальне та суще взаємопроникають. Художник вторгається в традиційне людське уявлення, розкриваючи все підсвідоме. Далі стверджував, що сенс його картин на стільки глибокий, що сам він їх не розуміє. У відомій картині «Сон, викликаний польотом бджоли навколо гранату» помітні натяки на ілюстративний

живописний виклад теорії Фрейда [82, с. 203-207]. Тло та сама композиція метафізичного та сюрреалістичного живопису зображено реалістичними прийомами. Але якщо для картин Де Кіріко є незвичайними умови, в яких знаходяться предмети, то полотна Далі характеризуються фантастичними та незрозумілими для людської свідомості поєднаннями.

Тенденції абстракціонізму набувають значного поширення в пейзажі на межі 1940-1950-х років. Художники-абстракціоністи тяжіли до узагальнення та спрощення видимої реальності, виключаючи найменші асоціації з предметністю форми. Деякі з них у післявоєнні роки почали переходити від узагальнення до образотворчості, зокрема Нікола де Сталь. В його живописі мазки неначе складаються у просторові, наповнені світлом пейзажі, але при цьому не розчиняються в зображенні, зберігаючи свою самостійність («Жантіллі» (Дод.А.1.4.47), «Дахи Парижу») [8, с. 607]. У даному випадку абстракціонізм виражається спрощенням форм та лаконічністю кольорів, але зберігається певна предметність.

На противагу умовності площинного зображення епохою у розвитку авангарду стає поп-арт, вплив прийомів і образів якого помітно і в наш час. Художників напрямку приваблював навколишній світ масової культури, суспільне та банальне, в яких естетичні цінності прирівнювались до споживчих, використовуючи замість традиційних палітр та пензлів розпилювачі фарби. Англійський художник поп-арту Девід Хокні є найдорожчим художником сучасності. «Портрет художника (Басейн з двома фігурами)» (Дод.А.1.4.48) зображає терасу з басейном та двома фігурами, освітлені яскравим сонцем, на тлі гірського пейзажу. Саме картини з басейнами стали найвпізнаванішими з робіт Хокні. Також протягом свого творчого шляху художник пише самостійні яскраві пейзажі – «Повалені дерева у Волдгейті» (Дод.А.1.4.49), в якому помітно власну інтерпретацію природи художником, що дає змогу говорити про риси постімпресіонізму у творчості художника. А «Прихід весни у Волдгейт» характеризується певною декоративністю модерну.

Реакцією на мінімалізм у живописі стає грубий стиль, метою якого є вираження сильних емоцій. Неоекспресіонізм виник в кінці 1970-х років і в 1980-х роках переважав у мистецтві Німеччини та Італії. Його представниками в жанрі пейзажу були Ансельм Кіфер та Філіпп Густон. [83, с. 180]. У більшості робіт неоекспресіоністів 1980-х років ми маємо змогу чітко побачити звернення до проблематики післявоєнної історії Німеччини. Ідеалізовані політичні картини Кіфера («Чорнота» (Дод.А.1.4.50), «Прикордонна смуга») з їх багатою текстурою та зверненням до німецької і скандинавської міфології на пряму обернені до теми нацизму, війни та національної ідентичності і державності [11, с. 279].

Розглянуті модерністичні мистецькі напрями та їх тенденції дають змогу стверджувати, що на початку ХХ століття пейзажний жанр цієї творчої лінії поступово втрачає предметність, у зображенні переважає емоційна забарвленість. Зміни, що відбуваються, дають художникам підґрунтя для формалістичного прочитання пейзажу. При чому інтерпретація зображуваного образу відбувається не лише через форму, важливим є зміст, обумовлений соціокультурними та історичними особливостями різних країн. Таким чином творчість художників наділяється певним смислом та символізмом. Також простежується злиття нових стилів з характерними особливостями попередніх: основу багатьох живописних творів ХХ століття складають принципи постімпресіонізму. В живописі ХХІ століття вже відсутній певний головний напрямок, замість чого існує безліч стилів. Епоха постмодернізму наділяє художника свободою у виборі тематики та способу зображення.

Висновки до розділу 1

Аналіз наукових джерел та відповідної фахової термінології виявив стале зацікавлення вітчизняних та європейських науковців різними аспектами розвитку пейзажного живопису Новітньої доби. Разом з тим, проблема співвідношення реалістичних та модерністичних підходів у даній сфері не

втрачає актуальності. У першому розділі було розглянуто тенденції розвитку європейського пейзажного живопису XIX – XXI століття. Протягом зазначеного часу відбуваються пошуки форм образотворчості – як реалістичних, так і модерністичних. Основним завданням художників є достовірне зображення навколишнього середовища, в кінці XIX століття утверджується необхідність роботи з натури на пленері. Водночас, творчі пошуки спрямовуються на спосіб відображення оточення з виявом особливої авторської позиції, що дає поштовх відходу від традиційного реалізму.

Дослідження показують, що з початку XX століття європейський живописний пейзаж розвивається у двох напрямках - реалізму та модернізму. Реалістичний живопис тяжіє до правдивої передачі як зображення, так і контексту зображуваного – соціального та політичного становища, що особливо прослідковується у живописі соціалістичного реалізму. Розвиток жанру у модерністичних течіях характеризується різноманітністю виразних засобів, які нівелюють фігуративність зображуваного, посилюється емоційне наповнення, яке пов'язується з соціокультурними особливостями. Реалізм кінця XX – початку XXI століття тяжіє до створення максимально правдоподібного зображення, постмодернізм же ставить на меті передачу якомога гострішого підтексту. Сучасне мистецтво характеризується відсутністю певного домінуючого напрямку та повною свободою художника, через що воно є недостатньо дослідженим. Також варто зазначити, що протягом всього часу такі дві лінії розвитку жанру перетинаються та активно взаємодіють. Окрім цього спостерігаються відмінності розвитку тих чи інших напрямків в різних мистецьких школах, що пояснюється синтезом загальних формально-змістових параметрів та національними мистецькими традиціями.

РОЗДІЛ 2.

ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

2.1. Розвиток українського пейзажного живопису середини ХІХ – початку ХХ ст.

В кінці ХІХ - на початку ХХ століття українське образотворче мистецтво не могло розвиватися на національній базі через відсутність в країні відповідних навчальних закладів. Тому більшість художників здобували мистецьку освіту поза межами країни – у Петербурзі, Москві, Відні або Кракові. В наслідок цього мистецтво піддавалося впливам європейських течій, утворюючи, разом з тим, самодостатню складову. На початку ХІХ ст. пейзаж набуває розповсюдження як компонент портретного живопису, де використовується для підсилення емоційного впливу, поетичної настроєності, що презентувало нове відчуття природи. Водночас, пейзаж розвивається як самостійний жанр: зображення конкретної місцевості детально відображали характерні особливості ландшафту, садиб, околиць, парків, маєтків тощо. Популярні на той час краєвиди-ведути мали значною мірою документальний характер. З часом документальність відходить на другий план і пейзажі набувають епічності, ліризму чи певного драматизму, успішно утверджуючись як самостійний жанр, що зайняв у добу романтизму чільне місце. Українські краєвиди відтворювались інколи ідеалізовано, в поєднанні вигаданого ландшафту із замальовками реальної природи [75, с. 46].

Розвитку реалістичного відтворення дійсності сприяло поширення демократичних течій у суспільній думці, тож відтворюючи образи рідної природи, художники все частіше сповнювали їх соціальним змістом, передаючи чарівність буденних мотивів, зрозумілих кожній людині. Разом з тим, пейзажі України постають в роботах живописців у неповторній красі, виявляючи любов митців до рідної землі. Українські художники багато працювали над

удосконаленням своєї майстерності, оволодіваючи принципами пленеру. Тож особливо їх приваблювали мотиви природи у її перехідних станах [14, с. 27].

Зважаючи на вказані тенденції розвитку жанру в Україні, слід зазначити, що живопис кінця XIX – початку XX століття спирався на досягнення митців попередньої доби, зокрема на творчість Тараса Шевченка [14, с. 8]. Його становлення, як художника та поета припадає на епоху романтизму [29, с. 197]. Разом з тим, митець, вихований на традиціях класицизму, тяжів у своїй творчості і до реалізму, про що свідчать картини, присвячені життю та побуту селян: «Катерина», «Селянська родина», «На пасіці» (Дод.Б.2.1.1) [75, с. 48]. В краєвидах як складовій побутових композицій, та безпосередньо в пейзажах митець досягав значної на той час новизни. Передусім слід згадати чудові акварелі середини 1840-х років («В Густині. Трапезна церква», «Почаївська Лавра з півдня» тощо) та часів заслання. Тарас Шевченко ослабив тиск академізму, накресливши шляхи розвитку жанру, які наповнили глибоким змістом і майстерним виконанням його послідовники [29, с. 214]

В останні десятиліття XIX століття важливим фактором, що впливав на художній процес в Україні та стимулював розвиток реалістичного живопису, була діяльність художників-передвижників - членів створеного у Петербурзі у 1870 році об'єднання [14, с. 8]. Творчість багатьох видатних майстрів, зокрема, Костянтина Трутовського, Миколи Пимоненка, Олександра Мурашка, Кіріака Костанді пов'язана з діяльністю цього товариства У 1872 р. у Києві відкрилась перша пересувна виставка, теми картин якої були по'язані з побутом, історією та природою України [75, с. 49]. У 1890 році українські митці створюють власну творчу організацію в Одесі – Товариство південно-російських художників. Слідом виникають Київське товариство художніх виставок (1893) та Харківський гурток художників (1900). Наслідуючи форми та методи діяльності багатьох тогочасних європейських об'єднань, влаштовують виставки, засновують художні школи, ведуть культурно-освітню діяльність [14, с. 10-14].

У полотнах перших українських художників, що брали участь у пересувних виставках, чільне місце посідав побутовий жанр, зокрема - життя селянства. Так, часто у жанровому живописі в 1870-1880-х роках ХХ століття виступав Микола Кузнецов. Разом з тим, в своїх жанрових полотнах художник виявив цікавість до пленеру, розуміння передачі простору, сонячного освітлення. Увагу Кузнецова привертала соціальні протиріччя між селянством та поміщиками. Проте картина «На сінокіс» просякнута оптимізмом і міцністю духу селян [29, с. 217-218].

На думку фахівців, українська тема не тільки знайшла широке відображення, а й сприяла посиленню романтичних тенденцій у деяких пейзажах Архипа Куїнджі [75, с. 50]. На відміну від багатьох сучасників, Куїнджі не отримав фахової художньої освіти, що сприяло самотності його художнього бачення. Не навчаючись в Академії мистецтв, він склав іспит на звання вільного художника. Перші самостійні роботи художника виконані у дусі романтизму, а з середини 1870-х років його твори набувають більшої соціальної орієнтованості. З кінця того ж десятиліття художник винаходить особливу, властиву лише йому, декоративну манеру. За основу художніх образів він обирає натурні романтичні, ефектні мотиви – з контрастами сонячного світла і тіні, або ж місячним освітленням. В цей час він створює знамениті картини «Українська ніч» (Дод.Б.2.1.2), «Березовий гай», «Місячна ніч на Дніпрі». Саме перша з зазначених робіт вважається переломною у творчості митця. Основна частина полотна написана темними холодними відтінками кольорів, освітлені місячним світлом лише хати у правій частині та стежка до них. Любов Куїнджі до України навела дослідників його мистецтва на думку про зв'язки живописної системи художника з декоративним стилем українського народного малярства. В пейзажах Куїнджі ми помічаємо театральний елемент – ілюзія глибини простору будується за допомогою плоских кольорових плям і променів світла. До того ж, художник виставляв свої полотна освітленими певним чином, щоб просторовість посилювалась і підкреслювалось світіння фарб. Такі пізньоромантичні риси його мистецтва

були співзвучними з настроями, що розповсюджувались у кінці XIX століття. Мотиви пізніх пейзажів Куїнджі на межі XIX та XX століть вже виразно забарвлені настроями задумливості та смутку. Творчість митця як представника вітчизняного пейзажного живопису стала джерелом натхнення і для його послідовників з Росії, доробок яких було згадано у першому розділі роботи і котрі продовжували розвивати закладену ним традицію пошуків ефектного світлового рішення в пейзажі [56, с. 255].

Утвердження в українському живописі реалістичного пейзажу пов'язують з іменем Володимира Орловського. Перебуваючи протягом 3 років у Німеччині, Франції та Італії, художник знайомиться з творами європейських митців, захоплюється досягненнями барбізонців, в творчості яких його приваблювало реалістичне відображення природи з її поетичним осмисленням. Ранні полотна Орловського виконуються в межах академічних традицій з романтичним трактуванням образів природи. Зрілі твори художника співзвучні з напрямком творчості Куїнджі: його увагу привертала мотиви, які давали можливість передати велич природи, її красу, що обумовлює перевагу панорамних пейзажів зі степовими просторами, зеленими луками та галями в композиціях. В таких мотивах художник приділяє особливу увагу лінійній та повітряній перспективі, що дає змогу передати простір якомога достовірніше («Дніпро» (Дод.Б.2.1.3), «Околиці Києва») [75, с. 43–44]. На полотні «Дніпро» на передньому плані зображено схил у тіні, яким спускається дівчина. Середній план, на якому розкривається узбережжя Дніпра у сонячному світлі, написаний теплими кольорами, Дальній план осяяний сонцем, так що горизонт ледь помітний, річка майже зливається з небом.

З середини XIX ст. в Україні активно розвиваються провідні мистецькі осередки – Київ, Харків, Одеса, Львів. У них зосереджується виставкова діяльність, з'являються місцеві художники, створюються осередки мистецької освіти [49, с. 9]. Так у Харкові в 1869 році Марія Раєвська-Іванова відкрила художню школу на власні кошти. За 27 років існування її закінчили 885 учнів, серед яких Сергій Васильківський та Михайло Ткаченко. Також у 1875 в Києві

було відкрито художню школу, засновником якої був Микола Мурашко [14, с. 16-17]. Більшу частину доробку самого засновника становлять пейзажі з правдивими і типовими образами природи. В його пейзажах «Над Дніпром» та «Дніпро» (Дод.Б.2.1.4), наповнених певною ліричністю найповніше розкривається оптимістичне сприйняття природи та епічне трактування її образів. Перша картина зображає вид на ручку Дніпро з височини, яку зображено на передньому плані, зображення дерев зліва на ньому мають фрагментарний характер. Загалом пейзаж написано м'яко, у тонких тонових контрастах. Чітко простежується міра деталізації рослин, землі та води в залежності від плану (дальній план художник написав холодними кольорами, фрагменти суші ледь помітні).

За 25 років свого існування Київська рисувальна школа дала базову освіту відомим у майбутньому живописцям, таким як Микола Пимоненко, Кость Крижицький, Іван Селезньов, Григорій Світлицький та інші [14, с. 18]. Центром художнього життя України стала саме рисувальна школа у Києві, діяльність якої підтримують художники-передвижники. Київське мистецьке середовище перекликалось з харківським і значно відрізнялось від одеського. Тут глибше й органічніше зберігалась народна традиція та набували подальшого розвитку гуманістичні ідеї Т. Шевченка [29, с. 219].

Серед імен випускників Київської малювальної школи слід відзначити Миколу Пимоненка, як продовжувача реалістичної традиції Шевченка, майстра побутового жанру, увага котрого була зосереджена на показі праці, побуту, звичаїв, взагалі життя селянства. Як один з кращих учнів Мурашка, він став його помічником та залишився викладачем школи. Він умів правдиво, виразно і поетично змальовувати українське село («Ярмарок», «Перед грозою») [75, с. 48]. Художник надає перевагу образам здорових людей, замальовуючи їх на тлі природи. В таких роботах як «Вечоріє», «Жнива в Україні» тощо пейзажний компонент відіграє чи не провідну роль. Зокрема, в роботі «Вечоріє» (Дод.Б.2.1.5) Пимоненко зобразив двох дітей та гусей на передньому плані, позаду них пейзаж з хатою у правій з правого боку, зліва протікає невеликий

струмок. За деревами на дальньому плані сідає помаранчеве сонце, надаючи такого ж відтінку небу. Також Пимоненко звертався до історичної тематики разом з Опанасом Сластіоном та Сергієм Васильківським. Таким чином пейзаж представників київської школи набув виразного відтінку, в якому поряд з лірикою простежується епічна панорамність та героїка [29, с. 220].

Творчість Сергія Васильківського, учня Харківської художньої школи, позначена масштабністю та багатогранністю й сприймається значною віхою в українському пейзажному живописі. Після закінчення Петербурзької академії мистецтв його картина «На Дінці» була відзначена Великою золотою медаллю, що надало митцю право впродовж чотирьох років вдосконалювати майстерність у Європі. Він уважно вивчав барбізонців, художників-реалістів Франції середини XIX століття, пізнав їх майстерність, гармонійне поєднання фарб, ставлення до природи [29, с. 197]. Васильківський виявився неперевершеним майстром відображення природи Слобожанщини, зокрема Харківщини. [75, с. 49]. Його пейзажі намальовані соковитими кольорами, залиті сонцем та прозорим повітрям. Художник чуттєво вловлював стан природи, відтворював повітряне середовище, що засвідчують такі полотна як «Бездоріжжя», «На греблі. Воли біля броду», «Козача левада» (Дод.Б.2.1.6). На останній з названих робіт зображено галявину, оточену деревами. Колоритом та майстерною світло-тіньовою розробкою художник досягає правдивості зображуваного пейзажу. Відчуття просторовості посилюється за рахунок поєднання детально прописаного переднього плану, та узагальненого, неначе у димці, дальнього.

Визнаними майстрами пейзажу в цей час також вважаються Петро Левченко («Водяний млин», «Біла хата. Путивль»), Кириак Костанді («Бузок»), Сергій Світославський («Вітряк», «Переправа через Дніпро»). Одесит Костанді відомий як тонкий колорист, майстер краєвиду. Художник поглибив досягнення пленеру і навіть побутові картини малював на природі, що визначало їх емоційність. Його манера, орієнтована значною мірою на імпресіонізм, набула конкретності під час закордонної подорожі по Франції,

Німеччині, Італії [29, с. 218]. Яскраво виявилась майстерність пленериста Костанді у картині «Гуси» (Дод.Б.2.1.7), на якій віртуозно зображено природу у яскравому промінні сонця. Тож дослідники не дарма відмічають його творчість спорідненою з творами барбізонців [14, с. 128]. Кольори в картині досить насичені, з великою кількістю відтінків, особливо помітних на зелені та білому пір'ї гусей. Глибоко емоційне сприйняття природи відстежуються і в таких композиціях як «Монастирські ворота» і в суто пейзажних роботах («Пейзаж» 1897 року).

Поряд з зазначеними майстрами працювали у жанрі та мали успіх у Європі Михайло Ткаченко, Іван Похитонов, Михайло Беркос, Костянтин Крижицький. Кожен з них мав власну творчу манеру та підхід до інтерпретації образів природи рідного краю [29, с. 71]. Наприклад, Ткаченко, проживаючи майже все життя у Парижі, приїжджав кожного літа на батьківщину та писав етюди, на основі яких вже в майстерні розробляв композиції для картин. Свої твори, присвячені українській тематиці, виставляв навіть у паризькому Салоні («Краєвид Харківщини») [29, с. 73]. На дипломній роботі художника «Сільське кладовище» (Дод.Б.2.1.8) вдало передано атмосферу спокою теплого літнього дня, майстерно прописано передній план, але всі предмети зображено з однаковою старанністю, а зелень дерев виглядає досить одноманітно. Таким чином увага глядача розсіюється, тож ми маємо змогу говорити про відсутність композиційного центру в картині. Найповніше розкрилась оригінальність митця з декоративною барвистістю в роботах останнього періоду його творчості («Зима. Харків», «Весна»).

Похитонов, не маючи художньої освіти та самостійно навчаючись живопису, вивчав твори видатних митців, передусім, перебуваючи у Парижі, твори французьких художників– барбізонців, які вплинули на його творчість. Підтвердженням цьому є переважна більшість робіт митця саме з зображенням природи Франції. Та все ж рідна природа також його надихала, зразком чого є полотно «Вечір на Україні» (Дод.Б.2.1.9) [29, с. 76-77]. З аналізу робіт Похитонова можемо зробити висновок, що художник зосереджував свою увагу

на передачі станів, погоди, часу доби та пори року, наділяючи пейзаж ліризмом, а своєю технікою він наслідував барбізонців, малюючи дрібними мазками («Після заходу сонця. Барбізон», «Тру-Луєтт взимку»).

В ті десятиліття в Україні особливим визнанням користувались полотна історичного жанру живопису, вагоме місце в якому займають творчі здобутки Іллі Рєпіна [54 с. 49]. Та час від часу художник звертався до пейзажу адже був знайомий з живописом французьких імпресіоністів і володів прийомами письма на пленері. Його невеликі сільські пейзажі зберігають враження від побаченого мотиву («Літній пейзаж», «Абрамцево»). Рєпін писав чистими фарбами, але їх гармонія залишалась стриманою [56, с. 254]. В роботі «На терасі» (Дод.Б.2.1.10) особливо відчувається сонячне світло, що пробивається через листя; таке відчуття досягається за рахунок світло-тіньових контрастів.

У кінці ХІХ – на початку ХХ ст. розгортається боротьба ідейно спрямованих та художньо-естетично орієнтованих течій. Починаючи з 1890-х років розпочинається новий етап. Старі суспільні ідеали, що слугували базою мистецтва передвижників, руйнуються, настає період утвердження нових ідеалів. Криза передвижництва виявилась і в конфлікті старшого і молодшого покоління. Так, молоді митці змушені були вийти з Товариства пересувних художників і організувати нове об'єднання – «Союз російських художників». В Україні посилюється пропаганда «чистого мистецтва», непотрібними оголошуються категорії ідейності й народності [14, с. 155-157]. Поряд з реалізмом утверджується й модернізм, який шукав нових засобів мистецького відображення світу [56, с. 255].

На початку ХХ століття впливи імпресіонізму та модерну помітні у творчості одеських митців – Герасима Головкова, Тита Дворникова, Степана Колесникова. Головков, будучи вихованцем Одеського художнього училища, на початку творчого шляху захоплювався морськими пейзажами, писав етюди з зображенням Чорного моря у різних станах, шукаючи засоби передачі середовища та сонячного світла, слідуючи в цьому положенням імпресіонізму. Також особливо приваблювали його зимові мотиви – картини «Відлига», де

вдало передано рихлий почорнілий сніг та сіре небо, та «Морозний день. На санчатах», основним акцентом в якій майстерно передано чисте, прозоре повітря [14, с. 207-209]. У більш пізній роботі митця «Дубки» (Дод.Б.2.1.11) з'являються нові акценти монументально-декоративного живопису. Художник пише полотно великими площинами локальних кольорів, на відміну від ранніх робіт, написаних імпресіоністичними мазками. Зазначимо, що ім'я художника було відомим і за межами батьківщини – він був обраним членом паризького «Осіннього салону», а на міжнародній виставці у Лондоні в 1909 році був відзначений золотою медаллю [14, с. 211].

Дворников, у свою чергу, віддавав перевагу зображенню одеського порту, околицям Одеси («Бузок» (Дод.Б.2.1.12), «Сутінки в порту»). Художника цікавила проблема передачі станів природи, тож іноді він кілька разів звертався до зображення одного й того ж краєвиду, що сприяло досконалому опануванню прийомів пленеру [14, с. 211]. На відміну від панорамності робіт Головка, Дворников зображував затишні куточки, трактуючи пейзаж відповідно своєму сприйняттю, що в творчості останнього періоду приводить до послаблення реалістичності. У пастельному «Пейзажі», наприклад, ми помічаємо певну умовність колориту, через що зображення стає менш достовірним.

Колесников же, на відміну від одеських митців, зосереджує увагу на сюжетах сільського життя та природи, надаючи перевагу зображенню просторово обмежених пейзажів. Але так само його цікавили зміна станів та форм у природі («Перший сніг» (Дод.Б.2.1.13), «Рання весна»). Не зважаючи на ліричні етюди митця, його полотна були завершеними, пейзажний мотив набував монументального звучання [14, с. 213-214]. Ми можемо споглядати, що художник добивається його, моделюючи форму пастозними мазками та великими кольоровими площинами, що сприяє відтворенню фактур і кольорів зображуваного. А в картині «Перед грозою» (Дод.Б.2.1.14) досягається ефект наближення весняної грози завдяки вдалим контрастам темного неба зі ще освітленою променями землею на передньому плані. Саме пейзажі Колесникова репрезентували український живопис на міжнародних виставках у Лондоні у

1910, Римі у 1911, Венеції у 1910 та 1914 роках та в інших містах Європи [14, с. 215].

Новаторські пошуки, пов'язані з використанням елементів стилізації, були характерними і для Петра Холодного. Такі елементи ми маємо змогу побачити в одній з небагатьох картин з пейзажем «Колядка про дівчину та павича» (Дод.Б.2.1.15), пронизаній символізмом. Сам сюжет роботи є фантастичним, тлом виступає стилізований пейзаж, колорит гармонійний, переважають м'які жовто-зелені кольори. Суттєво відрізняється від робіт сучасників і його пейзаж «Маки» (Дод.Б.2.1.16), всю площину полотна якого повністю займає поле не залишаючи місця для неба.

Окремий потужний осередок українського живопису утворюють тогочасні митці західних регіонів України. На зламі XIX і XX століть набирає сили нове покоління західноукраїнських художників, вихованців європейських художніх академій, зокрема Краківської, з яких у пейзажному жанрі працювали Іван Труш та Олекса Новаківський. Саме за ініціативою Труша у 1898 році у Львові було засновано перше на Західній Україні об'єднання художників – Товариство для розвою руської штуки, яке відіграло важливу роль в розвитку демократичної національної культури на західноукраїнських землях. Члени товариства почали приймати участь у Всеукраїнських виставках у Львові та Києві, а їх творчість починає викликати інтерес у польських художників [14, с. 219-220].

Іван Труш справедливо вважається одним з найвидатніших представників ліричної лінії українського пейзажу кінця XIX – початку XX століття. Його пейзажі, як правило, безлюдні, але завжди відчувається присутність людини. Ця присутність виявляється схвильованості в усіх його творах, що надає їм певного філософського підтексту. Художник обстоював необхідність komponувати пейзаж, а не копіювати випадкові краєвиди природи. Тож він завжди творчо і дуже своєрідно інтерпретував побачене і відтворював на полотні [14, с. 253]. До кращих пейзажів митця слід віднести його велике полотно «Захід сонця в лісі» (Дод.Б.2.1.17), «Пейзаж з кипарисами», «Травнева

ніч». Зображення мотиву з самотніми соснами складають цілий цикл робіт «Про самоту» (Дод.Б.2.1.18), початок чому було покладено у 1900 році картиною «Самітня сосна». Саме Труш вперше серед західноукраїнських художників творчо осмислив та використав досягнення імпресіоністів, приділивши увагу передачі повітряного середовища та кольорових рефлексів. Також не можна не відзначити вплив мистецтва модернізму на його творчість, що виражається у посиленні декоративності його полотен, схильності до узагальнення та стилізації [14, с. 258].

Поряд з Трушем протягом тривалого часу у центрі культурного й мистецького життя Галичини був і Новаківський. Після закінчення навчання в Кракові художник працював над виробленням власної індивідуальної манери письма, передусім над колоритом, передачею сонячного світла та середовища. Ці завдання він намагався розв'язати у ранніх мініатюрних пейзажах. Соковитим колоритом та лаконічною композицією відрізняються пейзажі «Захід сонця», «Весна в Могилі». В останньому творі правдиво передано стан пробудження природи, особливу увагу митець приділив настроєвості пейзажу [14, с. 282-284]. Пізні пейзажі Новаківського «Собор св. Юра на заході сонця» (Дод.Б.2.1.19) та «Гора Грегит» (Дод.Б.2.1.20) відрізняються монументально-декоративним стилем – написані у декоративному колориті з перевагою синіх і червоних кольорів, поєднання яких надає динаміки та експресії роботам.

Окреслені тенденції розвитку пейзажного жанру кінця XIX – початку XX століття говорять про інтенсивність процесу. Український живопис зазначеного часу спирався, передусім, на мистецтво Європи та Росії – центрів художньої освіти, та діяльність передвижницького руху, завдяки співпраці з якою поживавлюється художнє життя на Україні. Попри це, основу національних мистецьких традицій складає народне мистецтво та творча спадщина Тараса Шевченка, який заклав основи реалістичного живопису. З кінця 1880-х років особливо помітно, як художники все більше спираються на здобутки Барбізонської школи та європейського імпресіонізму.

В кінці XIX – на початку XX ст. формуються власні об'єднання в осередках кращих українських мистецьких сил (Товариство Південноросійських художників, Товариство для розвою руської штуки) та школи (Київська рисувальна школа, Харківська художня школа, Одеське художнє училище). Їх поява сприяє переплітання національних традицій у творчості молодих випускників шкіл з модерністичними напрямками Європи, в поєднанні яких виробився самобутня живописна манера українських митців.

2.2 Пейзаж у вітчизняному живописі 20-80 рр. XX ст.

На початку XX століття культура України, з одного боку, продовжувала розвивати народні, демократичні традиції XIX століття, а з іншого – йшов активний пошук нових форм, використання досягнень інших національних культур. Це конкретно виявилось у двох орієнтаціях: збереження національно-культурних традицій та активне долучення до західноєвропейського художнього процесу. Так, після Першої світової формується визначний напрямок в українському мистецтві – школа Михайла Бойчука. Бойчук – представник нової течії, з основі якої лежали конструктивні особливості візантійського та давньоруського живопису домонгольського періоду. Це явище дістало назву «бойчукізм». Провідні бойчуківці – сам Бойчук, його брат Тимофій, дружина Софія Налепинська-Бойчук, Іван Падалка. («Біля яблуні», Т. Бойчук, «Фотограф на селі» І. Падалка) [75, с. 57].

Поширився творчий метод модернізму – кубізм, одним із перших представників якого ще в 1910-х роках був Казимир Малевич – основоположник нового мистецького напрямку супрематизму. Найвідоміший твір митця – «Чорний квадрат» [75, с. 58]. Характерно, що поряд зі створенням своїх модерністичних полотен та пошуками нових рішень у 1920-ті роки він час від часу пише і пейзажі. Прикладом є «Святошин під Києвом» (Дод.Б.2.2.21), виконаний у зовсім іншій, імпресіоністичній манері, що відображає реалістичне бачення природи. Художник зображає на картині

краєвид села Святошин, де передній план відкривається галявиною зі звивистими деревами, на дальньому плані ми бачимо хату, колірна гама насичена фіолетовими та синіми рефlekсами.

Близьким до кубізму вважається футуризм, що знайшов розвиток в Україні у творчості Олександра Богомазова, Олександрі Екстер, Давида Бурлюка, які мали багато спільного у поглядах на завдання мистецтва. Тому вони швидко об'єдналися, утворивши єдиний напрям – кубофутуризм [75, с. 58]. Богомазов спирався у своїх творчих пошуках на досягнення постімпресіонізму, зокрема на принципи Сезанна, вплив яких помітно у картині-пейзажі «В'язниця» (Дод.Б.2.2.22) [14, с. 201]. Зображена на полотні споруда характеризується експресивністю геометричних форм, які викликають враження масивності та непорушності. Ще більше воно підкреслюється поєднанням великих, контрастних за кольором площин. Такими засобами картина набуває певного символізму. Навіть буденні теми у роботах митця набувають епічної широти та насичуються динамічністю ліній («Правка пил») [29, с. 228].

Серед розмаїття напрямків і течій в окреслені часи зберігається й певні символістські тенденції. Представником символізму у цей час був художник Михайло Сапожников, який працював на Дніпропетровщині. На його картинах постає таємничий світ символів: міфологічні образи і герої казок, природна стихія й містика. Художника цікавлять не конкретні образи і події, а весь світ і людина в ньому. Великі за розміром полотна серії символічних картин витримано в холодній гамі, їх сприймаєш ніби монументальні фрески. З імлі виступають сині контурні обриси, як захмарна велич над гірськими й морськими панорамами, рівнинами й лісами, населеними загадковими істотами. Хвилі, наприклад, виступають символом вияву сили – «Хвиля» (Дод.Б.2.2.23). Події сучасності художника навіювали трагічні настрої, безвихідь, тож кожній картині притаманні гнітючі образи темної сили («Буря», «Тривога») [49, с. 18].

Одночасно з новітніми течіями продовжує розвиватися традиційне реалістичне мистецтво, одним з представників якого був Микола Бурачек.

Випускник Київської рисувальної школи, він своє навчання продовжив у Краківській академії красних мистецтв та у студіях Парижа. Перебуваючи в Парижі митець познайомився з різними течіями французького живопису: від барбізонської школи до фовістів. Художник вважав себе передусім пленеристом, якого називали «сонячним живописцем», що засвідчує «Яблуна в цвіту» [29, с. 224-225]. Художній стиль Бурачека сформувався ще у 1900-1910-х роках. У пейзажах цього часу спостерігається синтез імпресіоністичних рис і декоративного начала модерну, оскільки на початку ХХ ст. метод імпресіонізму, зокрема у творчості східноєвропейських митців, зазнає потужних впливів сецесії (чіткі графічні контури, великі кольорові площини). Пошуки у сфері передачі світлоповітряного середовища поступаються місцем роботі з плетивом ліній. Композиції митця стають все більш декоративними й експресивними, зокрема ускладнюється колорит («Сад цвіте»). Образ природи у його краєвидах забарвлений емоційно і психологічно. В творах митця 1920-1930-х років помітний відхід від принципів модерну, індивідуальне переосмислення формально-стильових принципів імпресіонізму («Чернеча гора. Дорога до могили Т. Г. Шевченко. Канів» (Дод.Б.2.2.24), «Вечір на ставку. Погребище»). Бурачек оновлює палітру мотивів і художніх засобів. В його манері домінує холодна фіолетова і синя гама, а композиція стає ретельно продуманою та не справляє враження швидкоплинності моменту. Це, зокрема, забезпечується впевненим рисунком, дрібними мазками, пастозною фактурою, як у «Вечері на ставку [31]. Погребище» (Дод.Б.2.2.25). На полотні основну частину тла займає сам ставок з великою кількістю кольорових рефлексів, написаний у близькій до пуантилізму манері; на дальньому плані схили зображуються ширшими мазками та більш узагальнено.

Від початку 1930-х років у вітчизняному станковому живописі виразно проявилась боротьба ідейно-творчих спрямувань у контексті жорстких соціальних змін в СРСР. Орієнтація і на істинний реалізм, і на попередні новації у мистецтві все більш агресивно засуджувались, творчі організації, що існували в Україні в 20-х роках, були розігнані; вимушено трансформується

манера ряду митців. Провідна увага приділялась зображенню сучасного життя в регламентованих владою параметрах, а основними темами стали досягнення індустріалізації та колективізації [29, с. 225]. В цих умовах проходить творча діяльність вітчизняних митців.

Творчість Анатолія Петрицького мала широкий діапазон – він відомий як монументаліст, станковий та театральний живописець. Авангард у творчості митця виявлявся у фрагментарності композицій чи повторюваності елементів, невимушеній трансформації натури при емоційній виразності. Це простежується в яскравому оптимістичному творі 1920-х років – «Пейзаж. Сухумі» (Дод.Б.2.2.26). На полотні зображено сонячний краєвид столиці Абхазії. Схил гори на передньому плані надає динамічності, за ним зелені стовбури дерев та будинки з червоними дахами. На дальньому плані видніється море, на тлі якого помітно кіпариси; в колірній гамі переважають холодні сині та зелені відтінки. Натомість, у більш пізній картині «Харків вночі» (Дод.Б.2.2.27) відчувається певна напруженість, опосередковано пов'язана з утисками на діячів мистецтва з 1930-х років. На полотні зображено безсонну ніч, коли художник спостерігав як чорне авто під'їжджає за можливою черговою жертвою. Колорит побудовано на контрастах нічної темряви та світла ліхтарів і фар, ритм композиції передає відчуття тривоги.

Період до середини 50-х років відзначається як час жорстоких ідеологічних обмежень та репресій. Єдиним можливим методом творчості було проголошено соціалістичний реалізм, що привніс у сферу образотворчості змістову декларативність, певну сірість та примітивне копіювання натури, ізолювавши українську творчу інтелігенцію від світового художнього процесу. Однак і в такий тяжкий час з'являлися високохудожні твори, насамперед пейзажі, що ввійшли в історію українського живопису як дійсні досягнення [14, с. 162].

У цей час на основі імпресіонізму визріває живописна манера колориста Олексія Шовкуненко. У полотні «Повінь. Конча-Заспа» (Дод.Б.2.2.28) передано свіжість ранньої весни, вільними мазками відтворено мерехтіння води, у якій

відображаються дерева. Він, разом з Богаєвським, утверджували індустріальний пейзаж, який став провідним в творчості ряду живописців з 1920-х років [29, с. 224-225]. Шовкуненко вирізнявся вмінням бачити живописне багатство у буденних речах, яке відображено у серії акварелей, що принесла митцю визнання, «Дніпрельстан» [49, с. 38]. Також пейзаж стає частиною картин митця з квітами на підвіконні: індустріальний чи міський краєвид витупає тлом, наповнюючи роботу простором – «Панорама міста з вікна» (Дод.Б.2.2.29).

З початку ХХ століття відбувається розквіт живопису різних напрямків в західних регіонах України. Вагомими факторами, що сприяли формуванню самодостатніх живописних шкіл Західної України, можна назвати навчання українських художників у відомих європейських закладах образотворчого спрямування, таких як Мюнхен, Прага, Париж, Будапешт, та подальше залучення вітчизняних митців до загальноєвропейського мистецького руху. Виразними представниками цих соціокультурних тенденцій в першій половині століття стали закарпатські живописці Адальберт Ерделі, Йосип Бокшай, Федір Манайло, Еміліан Грабовський [75, с. 67]. Полікультурне середовище Закарпаття сприяло формуванню власної мистецької традиції – закарпатської школи живопису. Ідеї, розповсюджені в Парижі ще з кінця ХІХ століття, якнайкраще відповідали прагненням невеликої групи закарпатців на чолі з Ерделі та Бокшаєм щодо розбудови регіонального творчого осередку. Водночас, живописна традиція школи сформувалася на основі освоєння естетики народної образотворчості регіону.

В контексті реалізації означених планів випускники Угорського королівського художнього інституту Ерделі та Бокшай у 1927 році відкривають «Публічну школу малювання». Художній плюралізм стилів формувався в «Публічній школі» на базі опанування системними академічними знаннями рисунка, композиції, перспективи. Відтворення особливостей оточуючого середовища за допомогою практики пленеру, якісна освіта та відкритість до світового мистецтва були найголовнішими принципами школи. Одними з

перших випускників, що здобули широке визнання, стали Адальберт Борецький, Ернест Кондратович, Золтан Шолтес та Андрій Коцка [41, с. 12].

Твори закарпатців об'єднувало тяжіння до декоративності та, водночас, збереження принципу реалістичності, зверненням до народного мистецтва Карпат. Піднесенню художнього процесу Західної України сприяли активні практики пленерів в атмосфері унікальної природи Карпат, що надихала художників. Тож творам майстрів притаманні експресія кольору та емоційне ставлення до навколишнього світу. Увагу закарпатців привертала пластичні ідеї постімпресіонізму, засади фовізму та експресіоністичні традиції, з їх нівелюванням ідеологічності, увагою до предметного світу та трансформацією його природних форм, площинною декоративністю, колористичним напруженням та образною відкритістю. Ознаки умовності зображення, продумана трансформація явищ дійсності на полотні, взаємодія всіх елементів картини, формотворча роль кольору – ці мистецькі закономірності ставали засадничими для закарпатської школи живопису, наповнюючись тут реальними враженнями від природи краю [33].

В процесі пошуку особистого обличчя в мистецтві, Адальберт Ерделі зумів почерпнути від різних джерел національних культур Угорщини, Німеччини, Франції, України необхідне йому для формування власної живописної манери. У 1930-х роках він здебільшого писав краєвиди. Простір картини формується з енергійно виписаних площин, стрімко й сильно виліплених об'ємів. В цей період митця цікавили методи експресіонізму, пов'язані з виразом власних душевних емоцій в передачі динамічності оточуючого світу, аналіз чистоти кольору, його, розуміння простору. Краса природи Закарпаття відтворюється в пейзажах «Гірський краєвид», «Мукачівський замок» (Дод.Б.2.2.30), «Річка Уж поблизу Невицького» [42]. Полотно Ерделі «Груповий портрет ужгородських художників» (Дод.Б.2.2.31) демонструє ту саму невід'ємність мотивів природи рідного краю у творчості художників Закарпаття. Поважно презентовані митці, в солідних костюмах і краватках, відтворені на тлі характерного місцевого краєвиду, що сприймається

як певна квінтесенція мистецьких прагнень, художнього світобачення колег-творців.

Йосип Бокшай працює в пейзажному жанрі з 1918 року, досягає віртуозної майстерності в роботі пастеллю і згодом – олійними фарбами. В кожному сюжеті він знаходив просту красу і методами реалізму відтворював її. Художник плідно працював над створенням величного образу природи рідного краю у полотнах «Озеро в горах» (Дод.Б.2.2.32), «Синевир», «Полонина Рівна». Художник особливо любив зображати осінь, тому у мистецтвознавців виник термін «бокшаївська осінь». Як і Ерделі, Бокшай разом з Еміліаном Грабовським теж активно працювали на пленері. У спільному творчому процесі протягом тривалого періоду кожен з них шукав і власний живописний почерк [48, с. 97-99].

У 1945 році Золтан Шолтес стає співзасновником Закарпатської спілки художників України. Високо цінував мистецьку діяльність Шолтеса американський художник та письменник Рокуел Кент. Цікавився його творчістю і відомий український графік, прихильник закарпатської школи живопису Василь Касіян, ставивши його творчу манеру в один ряд з творами французьких імпресіоністів. Талант митця проявився у гострому відчутті та образному осмисленні гармонії та естетичної цінності світу природи. У будь-якому мотиві, він умів вирізнити та творчо передати високохудожньою мовою живопису багатство кольорів і форм; втілити через неповторні колористичні поєднання та емоційно-образне наповнення красу закарпатських краєвидів, які були головним джерелом творчого натхнення для Шолтеса [48, с. 108]. Характерною для художника є холодна колірна гама («Синевирські гори» (Дод.Б.2.2.34), «Зима в ставному»), але іноді вона змінюється і відчувається колористична школа Бокшай («Ужгородський замок» (Дод.Б.2.2.33), «Квітуча верхovina»). Огляд робіт Шолтеса показує еволюцію творчого методу художника, виражену зміною колористики та наданням пейзажам рис монументальності. Загалом, він застосовує тонкі кольорові співвідношення, формує простір вібрацією пастельних тонів. Пейзажі, створені після 1940-х

років мають більш виразний та чистий колорит, з'являється гра яскравих кольорових рефлексів та пастозна манера письма. Його роботи витримані в дусі реалістичної традиції закарпатської школи живопису, проте реалізм митця у експресії художнього образу містить риси романтизму та імпресіоністичного тонкого колориту. Така суб'єктивність у сприйнятті природи та, водночас, реалістична достовірність створили самобутню манеру відображення дійсності художником [48, с. 140].

Влітку 1939 року члени Спілки підкарпатських художників на чолі з Ерделі почали проводити перші пленери біля с. Ужок та с. Волосянка на Березнянщині. Згодом до роботи товариства долучились і відомі київські художники – Тетяна Яблонська, Василь Касіян, Микола Глущенко, Сергій Григорєв. Яблонська за період спільних виїздів на пленер відзначила особливу манеру в підході до написання краєвидів в творчості Федора Манайла та Адрія Коцки («Весна»). Такий неповторний результат з'являвся в поєднанні декоративності їх живопису з імпресіоністичними ефектами. В експозиціях виставок, що в середині століття проходили в Києві, Москві тощо, представники закарпатської школи вирізнялись колористикою творів та різноманітністю перетворення форм дійсності [48, с. 101].

Представники живописної школи, які працювали у першій половині ХХ століття на Закарпатті зуміли знайти власне неповторне творче обличчя не лише в мистецькому житті рідного краю, але й в національному художньому просторі. Активна пленерна традиція засновників та молодших колег, таких як Манайло, Коцка, Контратович, Глюк та інших, розвинула методіку формування творчого обличчя кожного з митців в умовах пленеру. Поєднання декоративності з рисами імпресіонізму та постімпресіонізму обумовили вироблення особливих рис, відмінних від живопису тогочасної України та заклали фундамент традиції пленерного живопису на Закарпатті [48].

Упродовж 1950-1970-х років зберігається партійно-ідеологічне керівництво мистецтвом. Скерування до тематичної картини позначилось, наприклад, на художніх виставках Львова, які присвячувались програмним

темам: «Земля і люди», «Слава праці», що стало поштовхом до домінування ілюстративних, натуралізованих творів [29, с. 235]. Та попри це, для мистецтва від середини 1950-х років характерним є потяг до вияву національного коріння. Художники прагнули відійти від копіювання життя, звертаючись до символічних образів та інтерпретації навколишнього середовища [49, с. 43]. Широко відображена в українському мистецтві й тема другої світової війни 1941-1945 років.

В українському живописі 1950-1980-х років життя і праця людей стають найпоширенішими сюжетами [29, с. 234]. Разом з тим, від кінця 1950-х років вирізняються дві основні течії: соціальний реалізм та нова хвиля модернізму. Соціальний реалізм об'єднав художників, які вбачали зміст мистецтва в його зв'язку з дійсністю, у суспільних діях, служінні цій меті засобами художньої творчості [75, с. 66].

У цей період пише свої найвідоміші полотна Ілля Штільман, основним жанром творчості якого був пейзаж. Композиційно витонченим роботам цього автора притаманний поетичний настрій любові до рідного краю та хвилююче сприйняття оточуючого світу. Його приваблюють мотиви весняного пробудження природи, літньої зелені, наповненої життєвою силою, живописні фарби осені у яскравому сонячному промінні [68, с. 279]. Тож «Осіннє сонце» (Дод.Б.2.2.35) митець пише у теплом колориті; на передньому плані зображено дерева з вже пожовтілим листям, за ними дахи будинки біля річки. Пейзаж виконано на тонких тонових відношеннях, тож лінія горизонту майже розчиняється. На більш пізньому полотні «Ранок» переважають лілові відтінки, що теж успішно передають стан природи.

Значним внеском у мистецтво живопису в зазначений період були твори Карпа Трохименка, якого особливо приваблюють пейзажі («Зима в Конча-Заспі» (Дод.Б.2.2.36)). У пейзажному жанрі працював і Сергій Шишко («Парк взимку») [75, с. 67]. Здебільшого художник зображав краєвиди Києва у різні пори року – «Осінь над Дніпром» (Дод.Б.2.2.37), його тихі вулички. Відзначається у пейзажі і харківська художниця Наталя Вергун, віддаючи шану

красі природи у своїх полотнах циклу «Рідна земля», виконаних декоративно у теплій колірній гамі.

Гордістю української культури стала творчість видатної художниці Тетяни Яблонської. Ще у повоєнні роки вона створила одне з кращих полотен того часу – «Хліб» (Дод.Б.2.2.38) – визначний твір в українському мистецтві як за живописним вирішенням, так і за смисловим наповненням. Полотна художниці раннього періоду («Весна», «Над Дніпром», «Мати») виконані в кращих академічних традиціях. На початку 60-х років Яблонська звертається до народного мистецтва, що зумовило зміну її художнього стилю. Тоді ж з'явилася картина «Весілля», якій притаманне площинне трактування, пластичність і виразність силуетів, побудова колориту на співвідношенні чистих дзвінких барв. В різні періоди діяльності художниця віддавала увагу пейзажному жанру, віддзеркалюючи власні творчі пошуки та різні настрої («Тиша», сяючий «Ранок» тощо) [75, с. 68]. Яблонська відкрила нові можливості пейзажного живопису, схиляючи глядача до роздумів про зміни, що відбуваються [53, с. 68].

Її картина-пейзаж «Безіменні височини» (Дод.Б.2.2.39) не відрізняється масштабністю розмірів чи гострим сюжетом, але в ній є певна глибина живописного вирішення. Яблонська зобразила схили у стриманій монохромній гаммі, де у роки Великої Вітчизняної війни проходила лінія оборони. Було підготовано безліч замальовок для створення епічного полотна, але натомість епічне трансформувалось у більш символічне. Взято нетипову точку зору одночасно зверху та вдаль, з правого боку зображено невеличке поселення, що дає змогу зрозуміти масштабність ландшафту. Височини, ніби у ранах, сприймаються як рідна земля, що стала жертвою воєнних дій [44, с. 62-64].

Працювала у пейзажному жанрі і сестра Тетяни – Олена Яблонська. У її роботах до 1980-х років переважав насичений колорит та декоративне начало. Такою є робота «Саджаємо квіти», в якій використано яскраві, чисті фарби, в яких зелень ніби світиться на сонці. Приділяла увагу художниця й індустріальному пейзажу – «Відбудова домни» [68, с. 294].

Прагнення урізноманітнити стилістику, художню мову вітчизняного живопису, наблизити творчість наших митців до загального європейського художнього процесу активізується в 1960-і роки. До художників руху шістдесятників відноситься Віктор Зарецький. Його ранні полотна відзначаються ритмічними композиціями у пошуках національної характерності. Творчість художника характеризується розмаїттям стильових уподобань, пошуками нового у традиційному. Наприклад, «Урбаністичний пейзаж» (Дод.Б.2.2.40) Зарецький пише, використовуючи контрастні сині та жовтогарячі кольори. А «Осінь. Ранок у саду» (Дод.Б.2.2.41) виконано у стилі модерну дрібними об'ємними мазками [69, с. 68].

Творче життя післявоєнного періоду активізувалось і на Західній Україні. Ряд випускників Київського художнього інституту переїжджають до Львова, де працюють викладачами Інституту прикладного та декоративного мистецтва, відкритого у 1947 році. Зокрема, Роман Сельський був найвідомішим у цьому колі митців та визначав колористичні принципи львівського живопису 1950-70-х років. Творчість художника проявлялась у широкому діапазоні, та найповніше розкрилась у пейзажах Криму та Карпат («В Чорногорі», «Золотий вечір на березі моря») [29, с. 235]. На полотні «В Чорногорі» (Дод.Б.2.2.42) зображено гірський хребет Карпат на дальньому плані, на передньому – великих розмірів квіти на полонині.

Також у Львові залишаються працювати і перші випускники. Серед них Степан Коропчак, який трактував краєвид фактурно-драматизовано з романтичним піднесенням («Над ставком»). Натомість для Володимира Патики пейзаж виступає засобом діалогу з минулим та сучасністю, вважаючи що Україна відкривається краєвидами кожному поколінню інакше. Пейзажі митця характеризуються епічністю, монументальністю та декоративністю – «Запоріжжя. Дуб», «Дусанівська земля». Повною протилежністю природи Патики виступають колірно насичені та тонко згармонізовані, перейняті поетичним зосередженням та таємничістю пейзажі Карла Звіринського – «Ліс»

(Дод.Б.2.2.43), «Хатка в лісі». Виконані в обмеженій колірній гамі (до 4 кольорів) твори, мають риси фовізму [29, с. 236].

Творчість західноукраїнських художників ґрунтується на глибинному освоєнні традицій образотворчості регіону з тяжінням до пантеїстичного світогляду. Образне сприйняття художників досить самобутнє, що виражається у піднесеній декоративності мови барв та пластиці форм. Особливо вражає в цей період творчість Федора Манайла, у центрі творчих пошуків якого природа Карпат та народне життя – «Не буде тьми в Карпатах», «Шаянські гори» (Дод.Б.2.2.44) [49, с. 45]. На першому з зазначених полотен ми бачимо елементи індустріального пейзажу – зображено мотив Закарпатської ГЕС серед Карпатських гір.

Нового змісту набуває пейзаж у львівському живописі 1980-х років, для якого характерним є гострий сюжет та складний соціально-психологічний образ. Таке мислення у краєвидах почав виявляти Зеновій Флінта. Його вирізняє об'єктивний погляд на оточення («Поділля. Жнива», «Вид на площу Ринок») [29, с. 237]. У «Поділлі. Жнива» (Дод.Б.2.2.45) художник зобразив поля у хмарну погоду, де з дальнього плану насувається злива. Тож можемо зазначити, що робота наділена символізмом – передчуттям лиха та тривогию.

Узагальнюючи розглянутий матеріал, ми повинні відмітити жорсткі обмеження з боку державного керівництва щодо мистецтва загалом протягом ряду десятиліть, через що демократичний реалізм живопису кінця ХІХ – початку ХХ століття втрачає популярність; разом з тим, засуджуються і новаторські живописні прийоми, що певним чином ізолювало вітчизняних митців від європейського мистецького процесу. У прагненні відійти від регламентованої спрямованості тем і сюжетів та засобів їх реалізації пейзажний живопис мистецьких осередків України – Києва, Одеси, Харкова та Львова тощо – починає повертатись до позитивної стилістики ряду течій, зокрема - імпресіонізму. Також варто зазначити, що індустріальний пейзаж в українському живописі не набув значної популярності, як у живописі інших республік Радянського Союзу, що дає змогу говорити про самобутність

творчості українських художників. Натомість у післявоєнні роки поширеним у сюжетах полотен стає символізм, а з середини ХХ століття поширюються ідеї етнічності та народності, які стають провідними у творчості українських художників різних регіонів.

2.3. Напрями і течії сучасного українського пейзажу.

Кінець ХХ століття став важливим новим етапом соціокультурного розвитку України, історії вітчизняного мистецтва що пов'язано з набуттям країною незалежності. Зникають ідеологічні обмеження та орієнтація на принципи соціалістичного реалізму, митцям надається повна свобода у творчості [49, с. 53]. Кінець 1980-х для багатьох художників був часом усвідомлення приналежності до своєї землі та її давньої історії [56, с. 89]. Молоде покоління вбачало можливим на ґрунті звернень до трипільської та скифської культур, слов'янської етніки побудувати сучасне українське мистецтво, яке б набуло рис національного. Тож звернення до міфології народів, що проживали на території сучасної України, починає розповсюджуватися у тематиці полотен митців та визнається як неоміфологізм [89, с. 226].

В період 1980–2000-х з'являється неоміф свободи та стає відображенням національної ідеї, що відповідає набутому статусу держави; поряд з ним – неоміф екології, який набуває вагомого значення у зв'язку з екологічною катастрофою Чорнобиля, що стало поштовхом до самоусвідомлення України [89, с. 226]. Основою творчості у сфері пейзажного живопису для ряду митців стали умовні краєвиди, побудовані живописними площинами кольору, ніби розчиненими в живій природі, часом з елементами слов'янської міфології. Головною ознакою сучасного українського мистецтва є поєднання абстрактного та фігуративного методів. Певним прикладом такого поєднання є творчість Віктора Іванова та Андрія Блудова [75, с. 74]. Зокрема Іванов працює у різних стилях, починаючи від реалістичних робіт («На морі. Сонячно») та

імпресіоністичних маленькими мазками з великою кількістю відтінків («На морі. Човни»), що передають певний стан природи, закінчуючи абстрактними роботами («Спогади про море» (Дод.Б.2.3.46)), де все ж зберігається певна фігуративність.

Посередником між фігуративним живописом 1980-х та нефігуративним 2000-х років стала творчість Івана Марчука. Як і митці-шістдесятники, він вимушений був працювати в ізолюваному середовищі, створюючи свої загадкові декоративні картини, наділені авторським неоміфологізмом, який за основу бере українські етнічні традиції. Найбільшу кількість його робіт становлять умовні безлюдні пейзажі українських краєвидів, написані переважно переплетеними тоненькими смужками різними відтінками коричневих кольорів. Ці роботи об'єднують відчуття тимчасовості людського існування та єдності всього живого, та обмежений колорит з домінуванням чорно-сірих тонів [67, с. 102]. В серії картин митця «Пересторога» відбилась тривога за природу України та існування життя на планеті, а також відчуття катастрофи, що зумовлено аварією на чорнобильській АЕС [89, с. 230]. Смерть у його полотнах сприймається як частина життя, а не як його закінчення та трагедія. У цьому Марчук наближається до романтичного міфологізму.

Тонким балансом класичних і модерністських прийомів відзначається манера майстра монументально-декоративних композицій і живописця Віктора Гонтарова. У його роботах («Подвір'я мого дитинства» (Дод.Б.2.3.47), «Роздуми») відтворено знайомий з дитинства типовий сільський побут, створюючи ностальгічний настрій, що підсилюється статичністю зображення. Один з творів художника «Свята криниця» приваблює мінімалістичним кольоровим вирішенням, побудованим на звучанні стриманих сіро-зелених і коричневих відтінків, та символічністю образів. Творчість Гонтарова свідчить, що традиції української народної культури не зникають і залишаються джерелом натхнення, а не незвичним об'єктом споглядання [49, с. 61].

В українському нефігуративному живописі другої половини ХХ століття, що розвивався під впливом західного післявоєнного модернізму, так само

спостерігається неоміфологічний характер робіт на основі звернення до власної етнотрадиції (звичаїв, особливостей характерів, фольклору, народного мистецтва з притаманним йому колоритом та символікою), яка добре зберегла зв'язок зі слов'янською міфологією, а також до прадавньої історії, пов'язаної з територією України (природні ландшафти, первісне мистецтво, трипільська та скіфська культури). Це явище поєднане з відчутним прагненням до національного самовизначення та відродження, особливо потужна хвиля якого була в 1990-х роках, які відзначаються набуттям Україною незалежності [89, с. 227].

Творчість Анатолія Криволапа являє собою яскравий приклад живописного неоміфологізму в сучасному мистецтві України 1980–2000-х років, яка характеризується певним узагальненням зображення. Його картини – це абстрактні рівнинні пейзажі, досить насичені колористично, де українська земля постає в образі первозданної, чистої й вічної природи, де зникають всі виміри та об'єкти, окрім сили кольору, яка заворожує глядача обр'ями, де зливаються в єдине ціле небо, поле, став, сонце, місяць. Художник проникає до початкового духовного значення українського ландшафту, розкриваючи за допомогою фундаментальних та елементарних методів живопису, перш за все кольору та горизонтальних смуг, його внутрішню структуру. Жива природа та мистецтво у його творчості максимально наближаються одне до одного, як, наприклад, в роботах з циклів «Українські пейзажі» (Дод.Б.2.3.48), «Хутір», «Пульсуючі координати». Митець обрав саме пейзажний жанр, оскільки історично він починався як фон для міфологічних картин, а також через те, що й абстракціонізм починався з пейзажу. Поєднавши ці два змісти, він зумів основними виражальними засобами створити оригінальні живописні твори, які репрезентують в сучасному мистецтві неоміф про прадавню українську землю, зливу з неосяжною силою первозданної природи [52, с. 342-245].

У 1990-х роках активізується і творчість Марка Гейка. У цей час художник створює абстрактні полотна із зображенням краєвидів «Пейзаж» (Дод.А.2.3.49) та «4 стани гори». На першому полотні використано теплу

палітру темних кольорів, на небі додаються відтінків, натомість друге він повністю вирішує площинами локальних кольорів; в роботах залишається натяк на впізнавані фігури. З початку XXI століття у живописі Гейка помічається тенденція до більш фігуративного зображення, колірна гама стає яскравою та насиченою відтінками («Травень» (Дод.Б.2.3.50)) [51, с. 96].

На початку XXI ст. українське суспільство поєднує в собі надзвичайно широкий спектр культурних надбань тисячоліть, серед яких – релігійна, економічна, мовна, національна та мистецька складові. На їх основі розвиток мистецтва стає більш динамічним і впевненим в найрізноманітніших виявах сучасних авторів – як у традиційному реалізмі XIX століття, так і в розмаїтті інновацій. Через це складно виділити один конкретний напрям в образотворчому мистецтві, зокрема у пейзажному живописі, в якому митець має свою, індивідуальну впізнавану манеру [75, с. 74].

Найчастіше критики та мистецтвознавці напряму ототожнюють з неоміфологізмом і творчість Олександра Бабака. Так, Г. Складенко говорить про те, що художник свідомо створює «міф про Україну», входить до українського народного простору [69, с. 71]. Особливо виразно в його творчості постає образ покинутого, вимираючого українського села, яке розчиняється у навколишній природі; в ньому поєднуються втілення раю на землі, набуваючи якостей міфу, втілюючи вічну духовний скарб, до якої треба повернутись як до порятунку, щоб отримати розуміння самих себе та оновлення власної сучасної культури і мистецтва. В його узагальнених композиціях чільне місце посідає спрощений та умовний експресивний пейзаж рідної землі: «Нічна подорож» та «Вечірнє сяйво», в яких передано страх темряви і захват простором; серія «Зима» (Дод.Б.2.3.51), цикл «Великий Перевіз» (Дод.Б.2.3.52) [89, с. 231].

Нефігуративний живопис київського художника Олександра Животкова теж переважно відтворює образи оточуючого довкілля: краєвиди, шляхи, землю, дощ, море, небо тощо, які набувають в його роботах самостійного життя, перетворюючись на знаки-символи, що втілюють різні сили міфічної природи, вічності, спокої та міці. Цьому настрою відповідає й стримана, нея-

скрава, стримана палітра митця, який використовує здебільшого природні кольори. Полотна Животкова виглядають, наче їм вже багато років, виступаючи таким чином символом давньої історії всього світу. Його живопис втілює преклоніння перед життям та плином часу, циклічністю всього на землі, тому краєвиди митця постають поетично втаємниченими [89, с. 232]. Художник вибудовує прості, умовні природні композиції, в яких вертикаль – це дощ, а горизонталь – поверхня ландшафту чи моря, широка звивиста лінія – ріка, пряма лінія – шлях, світле поле вгорі – небо, а темне внизу – земля.

Зовсім по-іншому, з властивими для української етнотрадиції та барвистими, насиченими кольорами літньої природи, створюючи енергійні композиції, працює Петро Лебединець, який написав чимало картин під впливом місцевих краєвидів. Яскрава сутність української природи, її сенс, що проходить крізь сприйняття художника, відображається на його барвистих полотнах самостійною стихією кольорів. Митець пише полотна на межі спонтанності, випадковості, несвідомого підкорення природним силам та збалансованості елементів, що добре простежується в будь-якій серії його картин. Зміст робіт Лебединця порівнюється з романтичною міфологічною поемою України, наявною у дослідника слов'янської та української міфології П. Куліша («Хутірська філософія»), у якого країна постає як ідеальне місто з іншої реальності, як джерело пристрасті, наївності, натхненної творчості, що приходить через усамітнення та тісний контакт із землею [89, с. 232].

Ще один показовий приклад звернення до образу землі у вітчизняному абстракціонізмі – творчість Ганни Гідори. Її надихають лінії природних ландшафтів, обмежена палітра приглушених кольорів. Художниця у своїх роботах відтворює специфічний міфічний простір нашої планети – широкі, пустельні та безлюдні краєвиди, пейзажі прадавньої землі, списані з українських луків, гір, скель, рік, озер, неба, неначе вперше побачених, до початку відліку історії [52, с. 398-399]. Таким чином вона створює уявний світ, де людина ще не була господарем, а частиною природи, чи, навіть, її ще не існувало, оскільки на полотнах художниці немає жодного образу чи натяку на

присутність людини, відсутні сліди її діяльності, розвалини старих будівель, які ще навіть не з'явилися, як, наприклад, в серіях «Небокрай» (Дод.Б.2.3.53), «Місце дощу», «Місце снів». В її пантеїстичному живописі одночасно відчувається тривога, викликана усвідомленням швидкоплинності життя та втратою бережного ставлення до довкілля у наш час, що може призвести до глобальних катастроф, а також відчуття гармонії, спокою, енергії та надії на оновлення, які йдуть від усвідомлення вічного кругообігу в природі як незмінного закону буття [52, с. 400-402].

Натомість, мистецтво Олексія Литвиненка – протидія модерністській ідеї щодо «смерті культури», «смерті мистецтва» та «смерті автора» як характеристик відходу від естетичного у мистецтві. Художник своїми полотнами занурює глядача у природні образи, серед яких ми живемо, але часто не помічаємо їх. Багатогранним джерелом творчого натхнення виступає саме природа. Литвиненко не пише жодного урбаністичного полотна, просякненого шумом машин, безладу мегаполісів. «Метафізичний реалізм» Литвиненка – це наближення до глядача неосяжних сутностей ідеального світу. Полотна розглядаються як своєрідні «ікони» природи, звеличуючи її до божественного. Автор пише природні стани, в яких час наче завмирає, наголошуючи таким чином на щасті споглядання («Поле» (Дод.Б.2.3.54), «Будяк» (Дод.Б.2.3.55), «Земля» 6 частин) [52, с. 324– 331].

Творчість Олега Голосія у постмодерністську епоху характеризується печалю з сумним суб'єктивним сприйняттям світу, з незвичними поєднаннями елементів у його фігуративному живописі. В бурхливих реакціях його покоління на пострадянське оточення та дивний світ фантазій, талант митця ототожнювався і стражданням та мукою. Його емоційний надрив дещо споріднений з «Криком» Мунка, а сама творчість є проривом з однієї культурної системи до іншої, до інноваційних пошуків на тлі соціальної ізоляції. Останні полотна Голосія синьо-чорні із нервовими спалахами біло-жовтих плям [52, с. 43-44]. На картині художника «Фантастика» (Дод.Б.2.3.56) зображується краєвид у холодній смарагдово-синій колірній гамі, межі якого

немовби стерті: маленька фігурка людини стоїть неначе на березі моря, з боків оточена скелями, лінія горизонту між небом і водою майже непомітна. Картина створює відчуття космічної безодні, навіюючи містичний страх перед невідомим і, одночасно, зачаровує відчуттям нескінченності простору і часу.

Інтенсивно пройшов власний шлях становлення у тому ж напрямку Сергій Животков, формуючи зріле, довершене мистецтво та пластично відпрацьовану авторську живописну систему. У Седневі, в роботі над максимально мінімалістичними композиціями, митець у лаконічній формі та чистому кольорі знайшов шлях реалізації свого бачення. Такі принципи відображаються у фігуративних циклах робіт: «Карпатських мотивів», «Старовинних українських мотивів». Серію «Карпатські мотиви» з двадцяти композицій було написано у рожево-коричневій гамі. Несподіваний колорит, що не є притаманним гірським ландшафтам, був протилежним до традиції зображення Карпатського краю. У цій серії фольклоризм відсутній, натомість художник осмислює Карпати як магічний світ, наповнений таємницями. Тут вперше з'явилися узагальнені постаті жінок, мотив урочистої ходи. Почавши подорожувати, Животков піддається творчій нестриманості, яку почав відображати у роботі циклу «Блакитна Італія» (Дод.Б.2.3.57). На каналах Венеції він швидко писав композиції, бездоганно користуючись усім багажем напрацьованої стилістики. Венеційські сюжети виглядають наче зображення міста-привида – тихою водою безлюдного каналу пропливає гондола із веслярем. Безлюддя у його ведутах співзвучне з метафізичним живописом Дж. де Кіріко, творчість якого згадувалась у першому розділі. Своїм колоритом вся «Блакитна Італія» передає легкий смуток. Вся «Італійська серія» справляє глибоке враження своїм поєднанням нестримності та, водночас, тривалого процесу Сергія Животкова у вираженні його почуттів: щастя, печалі, роздумів, смутку [52, с. 221-225].

Мистецтвом символічного пізнання реальності відзначається творчість Неоніли Косницької. Відсутність людей у пейзажах художниці є продуманим художнім засобом. Людина присутня лише по іншій бік картини та виконує

роль вже не просто глядача, а починає співпереживати, перейматися емоційним станом душі, який так точно вдається передати художниці – «Передчуття осені». Традиція художниці виходити на пленер під час цвітіння диких маків сприяла створенню роботи «Спалах гіпотонічного потоку», де наче яскравим полум'ям горить макове поле. Характерними ознаками притаманного їй стилю є одухотворення швидкоплинного життя, організація площини полотна на засадах модерну, використання стилістичних обмежень жанру задля виходу на інший рівень сприйняття окремого кольору та несподівані кольорові поєднання [68, с. 162].

В межах фігуративного живопису залишається і світосприйняття Надії Мартиненко, до широкого діапазону творчості якої входять і пейзажі. У стилістиці художниці помітно впливи імпресіонізму та постімпресіонізму, адже у живописі відображається асоціативне сприйняття світу через її емоції. Полотна Мартиненко характеризуються фактурністю та ритмікою кольорів завдяки динамічним мазкам, накладеним мастихіном. Саме цим інструментом виконано пейзаж «Рання зима» (Дод.Б.2.3.58), на якому зображено дерева з пожовклим листям на тлі сніжних кучугурів. Завдяки стриманій колірній гамі та теплохолодності зображення виглядає реалістичним. «Червону площу» художниця виконує вже пензлем в імпресіоністичній манері дрібним мазком з виразними синіми тінями. Натомість «Холодний день» вона відтворює площинами споріднених фіолетово-лілових та червоно-помаранчевих кольорів без переходів [68, с. 118].

Визначною у сучасному фігуративному пейзажному живописі є творчість харківського художника Юрія Вінтаєва. Маючи російське походження, він викладає у Харківському художньо-промисловому інституті та оспівує у своїх роботах краєвиди України. Розвитку його яскравої, сонячної живописної манери сприяли виїзні пленери українських художників у Криму. Тож Вінтаєв пише велику кількість морських пейзажів («Причал», «Море», «Після дощу»), де здавалося б, одна природна місцевість зображується у різних композиційних та колористичних вирішеннях: художник передає як різний стан

природи впливає на колір неба, моря [68, с. 175]. Мотиви робіт художника досить різноманітні, та, навіть повторюючи один і той самий мотив, йому вдається по іншому розкрити красу природи. Прикладом є роботи «Прибій» (Дод.Б.2.3.59) та «Штиль» (Дод.Б.2.3.60), написані з одного морського мотиву з кам'яними уламками. Перша робота написана у більш напружених тонових контрастах, колірна гамма стримана – переважають відтінки зеленого. Тоді як у другій помітно більш широкий спектр використаних кольорів, менші контрасти сприяють передачі стану спокою. Також увагу митця привертала міські вулички («Дім», «Подвір'я»).

Реалістичність зображень притаманна і полотнам випускника Харківського інституту – Олександра Сердюка. Характерними для всіх його робіт є достовірність та монументальність. Пейзажі художника виконані здебільшого у стриманій холодній колірній гамі, з додаванням невеликого акценту [67, с. 178]. Наприклад, робота «Із життя мандаринового дерева» виконана сірим, блакитним та коричневим кольорами, виділяються лише помаранчеві мандарини на дереві. Суттєво відрізняється «Відчуття пейзажу» (Дод.Б.2.3.61) від інших полотен Сердюка. Тло роботи повністю сіре, у верхній частині кілька блакитних плям, що дають глядачеві натяк на небо, на лінії горизонту – жовто-коричневі плями, схожі на кущі, у нижній частині кількома мазками коричневого кольору позначається земля; лінійно художник намічає будинки на передньому плані та кілька на дальньому. Такій роботі характерне вже більш абстрактне вирішення.

Поряд з установкою на оновлення, модернізацію та європеїзацію українського мистецтва є прагнення до ствердження вищих ідеалів краси, добра, духовності. Український нефігуративний живопис спрямований не на науково-технічний прогрес глобальної капіталістичної цивілізації, пробудження несвідомих божевільних інстинктів, як на Заході, а на самих себе, на Україну, на її свободу та незалежність, архаїчні символи, землю, ландшафт, довкілля, краєвид, природу, в опозиційному ставленні до її нівечення та загрози зникнення внаслідок техногенних катастроф, і крізь все це — на міфологізацію

власної національної унікальності в сучасному світі засобами мистецтва [40, с. 233].

Дослідивши творчість сучасних художників України, ми маємо можливість говорити про перспективи розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва. Так, в українському мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття відзначається прагнення відновити гармонію людини й природи, розвивати її духовний потенціал, удосконалювати навколишнє середовище, що обумовлюється як розвитком індустрій у світі, так і внутрішніми процесами країни. Ще з кінця 1980-х другорядною стає необхідність відповідати стандартам офіційного мистецтва, тож кожен митець починає працювати за власним покликанням, інтерпретуючи образи природи у відповідності до власної художньої системи. Безумовним позитивом стала поява значної групи представників різних напрямків постмодерністського мистецтва, для яких концепція твору, запрошення глядача до певної співтворчості є важливішою, ніж засобі втілення задуму.

Разом з тим, успішно розвиваються й різні модифікації реалістичного підходу до відтворення природи, коли основним у творі мистецтва залишаються зміст та відповідна форма його передачі. Знаходячи нові грані у процесі подальшого розвитку, пейзажний живопис в Україні, віддзеркалює розмаїття художніх смаків і потреб суспільства, що сприяє подальшому успішному розвитку жанру в країні.

Висновки до розділу 2

Вивчення етапів еволюції пейзажного жанру у вітчизняному живописі кінця ХІХ – початку ХХІ століття дає підстави відзначити, що протягом означеного періоду образотворче мистецтво України розвивається, здебільшого, під впливом провідних тенденцій художнього життя європейських мистецьких центрів. Разом з тим, вітчизняні живописці відпрацьовують на ґрунті розмаїття напрямків і течій мистецтва країн Європи характерні

особливості власного живопису та формують самотутню манеру, яка стає відображенням національної ідентичності.

Аналіз розглянутих літературних джерел та фактологічні матеріали вказують на те, що в кінці XIX – на початку XX століття широко розповсюдженим в українському живописі був імпресіонізм, поширенню якого сприяла поява освітніх закладів мистецького спрямування на території України. Маючи певні регіональні особливості, він став причиною вагомих досягнень на українських теренах загалом: звільнення від умовностей академічного мистецтва, утвердження необхідності роботи з натури на пленері, що сприяло вдосконаленню навичок у відтворенні простору, застосуванню чистих кольорів та корпусного мазку.

У 20-х роках XX століття у вітчизняному живописі поширювались модерністичні течії, та вже від початку наступного десятиліття представники цих напрямків зазнали утисків з боку державного керівництва, разом з тим зникає і критичний реалізм у живописі; мистецтво України зазнає ізоляції від європейського мистецького процесу. З середини XX століття поширюються ідеї етнічності та народності, які стають провідними у творчості українських художників.

З початку 1990-х років, зі здобуттям незалежності зникає необхідність відповідати стандартам офіційного мистецтва, тому сучасний український пейзажний живопис в контексті загального мистецького життя в нашій країні характеризується повною свободою; митець працює за власним покликанням, по-своєму інтерпретуючи образи природи. Знаходячи нові грані у процесі подальшого розвитку, пейзажний живопис в Україні віддзеркалює розмаїття художніх смаків і потреб суспільства, що сприяє подальшому успішному розвитку жанру в країні.

РОЗДІЛ 3.

ПЛЕНЕРНА ПРАКТИКА В ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ОСВІТІ

3.1. пейзаж в структурі фахової підготовки художника-педагога.

Одним із ключових питань сучасної художньо-педагогічної освіти є підготовка висококваліфікованого спеціаліста зі сформованим світоглядом і духовністю на основі культурних традицій. В основі сучасної мистецької освіти покладено комплексну багатопрофільну навчальну діяльність, спрямовану на реалізацію творчого потенціалу особистості [55]. Сьогодні вчитель образотворчого мистецтва має перебувати в постійному творчому пошуку, щоб бути конкурентоспроможним та відповідати вимогам сучасного світу, що постійно розвивається, реалізувати себе не лише як педагог та художник, а і як особистість [62].

У час культурного і духовного відродження нашого суспільства пріоритетним виявляється використання принципів системного підходу до вивчення педагогічних процесів та явищ. Нова парадигма вищої освіти заснована на створенні теоретичної моделі, згідно із якою фундаментальною є пізнавальна діяльність на ґрунті гуманізації та диференціації освіти. Оновлена система загальної освіти потребує теоретичного і дидактичного обґрунтування цілей, змісту та форм організації фахової підготовки вчителів нового покоління, здатних авторитарну педагогіку замінити педагогікою співробітництва. Таким чином, багаторічна практика в підготовці художника-педагога в галузі навчання живопису залишається маловивченою, її окремі ланки недостатньо розглянуті з точки зору доцільності використання того чи іншого методу навчання [90, с. 840].

В умовах переходу до нового порядку організації навчального процесу необхідно прогнозувати і вибирати засоби впливу як на саме навчання, так і на майбутнього художника-педагога. Розумний, обґрунтований вибір засобів навчання в системі художньо-графічних факультетів в плані зацікавленості, можливості спостережень, широкого і глибокого розвитку органів чуття учня, його мислення і творчих здібностей може дати тільки природа [85, с 34].

На думку науковців, однією з важливих дисциплін у процесі фахової підготовки є живопис. У процесі вивчення цього курсу закладається база образотворчої грамоти, здійснюється формування навичок роботи з фарбою та кольором, виробляється вміння організувати гармонійну колірну гаму, формується образотворча культура, а також образне мислення та естетичне сприймання світу. Студенти вчаться за допомогою кольору передавати стан природи, емоції, а також власний настрій у живописних роботах [39, с. 47].

Освітня програма з живопису для студентів вищих педагогічних закладів передбачає послідовне вивчення матеріалу, містить характер постановок і перелік практичних завдань, визначає кількість годин на їх виконання. Головна увага повинна звертатися на завдання початкового етапу навчання, на якому закладаються основи оволодіння реалістичним живописом. Знання про колірний стан в різному освітленні дає можливість майбутньому вчителю-художнику працювати над картиною без натури, на основі повного і образного уявлення про неї. Якщо студент вихований на поверхневому сприйнятті предмета, то в живописі і в педагогічній практиці він буде однобічно його передавати. Живопис в цьому випадку, найчастіше нічому не вчить автора, так як швидкоплинне враження від предмета без аналізу особливостей його живописного стану нічого не означає для художника-початківця. Тому послідовна і систематична навчальна практика з живопису є необхідною умовою накопичення основ образних уявлень про об'єкти та явища природи [90, с. 841].

Дослідження викладання фахових дисциплін зі спеціальності «Образотворче мистецтво» у багатьох мистецьких та педагогічних ВНЗ, а також змістовний аналіз переглянутих живописних студентських робіт, дають підстави твердити, що студенти вбачають мету занять живописом в отриманні технічних навичок. Однак викладачі не завжди мають повне уявлення про методичні умови формування цілісного сприйняття колірних співвідношень. Все це призводить до того, що студенти не знають, як і якими засобами створюється цілісний етюд, картина, працюючи методом проб і помилок.

Звідси й випливають спроби копіювати колір натури. Наслідком подібного підходу є відсутність гармонії й одноманітність створених етюдів та картин.

Важливим аспектом є і творча ініціатива педагога, яка повинна бути актуальною відносно сучасної науки, відповідати загальним завданням системи навчання, теоретично і практично узагальнювати багатий досвід минулого, обґрунтовувати застосовані методи і прийоми, відповідати цілям і завданням сучасної мистецької освіти. У викладанні образотворчого мистецтва формальний підхід викликає у студентів недовіру, заняття набувають ремісничого характеру, далекого від завдань навчання справжньому мистецтву живопису. Викладання живопису, зокрема пейзажного, має розвивати творчі здібності, процес навчання має вестися на основі певних принципів і закономірностей. Лише чіткі і ясні визначення якостей живопису можуть підвищити професійну підготовку майбутнього вчителя, дадуть йому можливість надалі впевнено почувати себе в обраній професії [88, с. 22].

Таким чином, сформована наявна ситуація не сприяє повноцінній та ефективній підготовці художника-педагога, а, отже, організація освітнього процесу навчання живопису повинна ґрунтуватися на посиленні спрямування педагогічного процесу з формування цілісного сприйняття і відтворення колірних і тонових співвідношень на початковому етапі навчання живопису. Протиріччя, що виникають між цілями й завданнями в процесі підготовки художників-педагогів на творчих факультетах ВНЗ, і реальним характером процесу формування цілісного сприйняття колірних співвідношень у студентів на практичних заняттях живописом «з натури», вимагає створення цілісної методики навчання [94, с. 127].

Ефективність навчання пейзажного живопису безпосередньо залежить від правильно обраної, науково обґрунтованої і методично вибудованої системи засобів, що дозволяє не тільки впливати на учня, а й контролювати ступінь впливу цих критеріїв на рівень сформованості тих чи інших якостей його особистості. Пейзажний живопис – це не тільки засіб (образотворчий матеріал, елементи зображення і художні прийоми), але і структурний елемент

навчального процесу і різновид творчої діяльності учня. Художник-педагог повинен вміти використовувати сукупність всіх засобів (технічних, технологічних, образотворчих, виразних, композиційних, художніх) для досягнення поставленої ним мети [90, с. 840].

Крім того, коли йде мова про методичну послідовність ведення роботи над створенням пейзажу – етапи, які переслідують мету поступового ходу виконання роботи, то тут необхідне уточнення. Розподілення на етапи проводиться в навчальних цілях, і вони розглядаються нами лише у цьому плані. Виконання пейзажного твору необхідно розглядати не як сукупність умовних стадій або етапів роботи (лінійно-конструктивна побудова, ліплення форми, передача простору і т.д.), а як цілісний, постійно мінливий організм. В процесі роботи не змінюються етапи, змінюються або комбінуються лише засоби пейзажного живопису: віддається більша перевага лінії і мазку, або лінії і колірному плямі, контрасту і нюансу, світла і освітленості, простору і формі і так далі [93, с 193].

Невід'ємним компонентом оволодіння засадами пейзажного живопису є система завдань на відтворення тонових і колірних співвідношень. Робота над пейзажем будується за принципами, такими як розташування основних елементів композиції, поетапна робота тоном – від світлого до темного, від загальної маси до деталізації. Замальовки допомагають студентам проаналізувати та запам'ятати різні природні форми, принципи їх зображення.. Методика розвитку цілісного сприйняття і відтворення колірних і тонових співвідношень включає: аналіз творів відомих художників-живописців, практичну діяльність над виконанням навчально-творчих завдань на основі теоретичних знань, стимулювання творчої діяльності студентів. Основна мета аналізу творів полягає в розвитку та вдосконаленні глибокого, більш активного і повного творчого сприйняття художнього твору. Аналіз творів сприяє розумінню єдності розмаїття компонентів виразних засобів художньо-образної мови, зокрема питання феномена кольору в історичному аспекті, розвитку

варіативності та креативності мислення, як необхідного компонента подальшого творчого пошуку [94, с. 131].

Оволодіння живописною майстерністю багато в чому визначає якість підготовки майбутнього спеціаліста, проте, беззаперечно, що самі лише знання не формують відразу готового майстра, адже складний процес художньої творчості включає і інтелектуальну розвиненість, високу духовність і громадянську позицію. Тому спрямованість зусиль викладача у навчанні предмета включає як виховання професіонала, художника-творця, так і формування особистості громадянина [94, с. 133].

Огляд літератури щодо методики виконання завдань з пейзажного живопису у ВНЗ засвідчує недостатній рівень розробки матеріалів з цього питання. Наявна проблема активно підіймається у сучасних дослідженнях, адже викладання живопису є важливим компонентом у підготовці кваліфікованого фахівця як всебічно розвиненої особистості. До того ж студент є майбутнім викладачем, тож сам має бути обізнаним та компетентним у своїй сфері, постійно збагачувати знання, накопичувати нову інформацію, яка буде актуальною для його учнів.

3.2. Пейзажний живопис в програмі пленерної практики

У фаховій підготовці майбутніх вчителів образотворчого мистецтва вагоме місце займає пленерна практика, яка сприяє засвоєнню практичних умінь роботи різними художніми матеріалами, здатності відображати свої враження і сприйняття природного середовища у живописі. Організація і проведення практики вимагає особливої уваги від керівника, котрий має змогу теоретично і практично підготувати студентів до роботи з натури на відкритому повітрі. У науковій літературі достатньо уваги приділяється аналізу роботи на пленері, яка суттєво відрізняється від роботи в аудиторних умовах [62, с. 47].

Навчальними планами за спеціальністю 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) в українських ВНЗ передбачається проходження

студентами навчально-творчих пленерних практик протягом 3 тижнів після річних переглядів та екзаменаційних іспитів у літній період. Місця проведення пленеру та перелік навчальних завдань обирається кожним закладом індивідуально згідно професійного спрямування. Організацію та керівництво практикою студентів (загальне керівництво та контроль результатів) здійснює кафедра образотворчого мистецтва на чолі з завідувачем кафедри, а методичне керівництво здійснює професорсько-викладацький склад кафедри. Перед початком пленерної практики проводиться настановча конференція з питань організації навчально процесу практики, оформлення виконаних практичних робіт та строків підведення підсумкового контролю.

Провідна мета пленерної практики полягає в активізації художніх здібностей студентів на базі розширення та закріплення теоретичних художніх знань; оволодінні навичками живопису та рисунку на відкритому повітрі, в природному світлоповітряному середовищі; вихованні у студентів естетичного смаку, здатності до самостійної творчої діяльності; сприянні їх особистісному професійному становленню і самовдосконаленню [86, с. 47]. Навчальна практика завершується підсумковим переглядом, обговоренням та оцінкою творчих робіт, виконаних за програмою курсу, відбором малюнків, ескізів для методичного фонду та звітної виставки.

Під час навчання у педагогічному вищому навчальному закладі художники отримують знання та вміння з фахових дисциплін. Навчально-творча практика є продовженням цього процесу навчання з композиції, живопису, рисунку та є складовою частиною в системі професійної підготовки майбутнього вчителя образотворчого мистецтва, що повинен органічно поєднувати теоретичну базу із практичною діяльністю. Під час навчально-творчої практики «Пленер» студенти отримують досвід художньої роботи за межами майстерні, удосконалюють уміння і навички роботи з простором, об'ємом, формою, колоритом у різних умовах середовища. Результатами отримання цього досвіду є здатність студентів до самостійної творчої роботи на

пленері, самовдосконалення, розвиток творчого потенціалу та особистісного професійного становлення як майбутніх педагогів [86, с. 48].

До програми пленеру 1-3 курсів входять завдання з виконання натюрморту при сонячному освітленні та в тіні, етюдів голови та фігури людини. Та основу програми складають завдання із відтворення пейзажу. Задачами навчально-творчої практики є формування в студентів основ професійно-художнього сприймання пейзажу, розвиток просторового мислення, зорової пам'яті та здатності сприймати натуру з урахуванням загального тонального й колірнього стану освітлення й зображати її на площині, вміння працювати «співвідношеннями», створювати виразно окреслені композиційні рішення в етюдах із натури, збирати додатковий матеріал для поточних навчальних завдань та дипломного проекту [10, с. 108].

Практика показує, що художники, які звикли працювати лише у майстерні, не виходячи на пленер, мають складності в пошуках колірних відношень у світлоповітряному середовищі. У пленерному етюді необхідно вірно передати визначений стан природи, але не мається на увазі сліпе копіювання. Вірно взятий стан в живописі означає глибоке розуміння, пов'язане з узагальненням довготривалих спостережень за станом природи і яскравим виявом свого почуття до обраного мотиву. Взятими з натури можуть бути лише основні колірно-тональні відношення, все інше має бути інтерпретованим почуттями художника [34, с. 55]. Принциповим моментом у пленерному живописі є характер освітлення. Світло, відбиваючись від поверхні віддалених на різну відстань від художника предметів, створює характерне для пейзажу колірно-повітряне середовище [62, с. 49].

Перехід від роботи в аудиторії на повітря може бути не таким складним, якщо почати писати на пленері в похмуру погоду, коли колірний стан не так сильно відрізняється від студійного. У похмурий день, як і при освітленні у приміщенні, на світлі більше холоднуватих рефлексів. Площини, не звернені до світла, мають більше теплих кольорів. Крім того, без прямих сонячних променів темні й світлі маси предметів сприймаються цілісно, що спрощує

рішення загального тону. Яскраве сонячне освітлення кардинально змінює колірний стан. Поверхні, на які падають сонячні промені, стають теплими, а тіні набувають холодних відтінків у рефлексах. Відношення світла й тіні в сонячний день можуть бути дуже контрастними, і через цей різкий контраст визначення натурних колірно-тональних відносин стає досить важким завданням [62, с. 49].

Метою роботи над пейзажем в умовах пленеру є подальше вдосконалювання професійних навичок. Завдання творчої практики мають враховувати специфіку місцевого ландшафту. Пошуки композиції в умовах пленеру перш за все мають бути спрямовані на створення художнього образу із застосуванням правил і засобів композиції. Також пейзаж може містити фрагментарне зображення мотиву або його деталі з акцентуванням виразності зображення і надалі використовуватись у творчій роботі. У міському пейзажі, де переважають одноманітні форми, необхідно виявити центр та використовувати такі засоби композиційного задуму як симетрія й асиметрія, ритм.

Важливою передумовою отримання успішного результату під час виконання етюдів для студента є творча сконцентрованість, емоційна активність, захоплення творчим процесом. Творча активність, як відомо, сприяє творчому самовираженню особистості. На думку О. Рудницької, творче самовираження доповнює опановані знання і вміння багатством внутрішніх переживань, активізує образи підсвідомості і сприяє цілісному розвитку особистості [34, с. 96].

Завдання етюдів – виявити головне, відмовитися від зайвого, підпорядкувати всі компоненти основній ідеї. Якщо мова йде про зображення групи дерев, то замість п'яти можна залишити три дерева, залишаючи чи змінюючи загальну конфігурацію плями. Якщо це стосується будинку – не обов'язково перераховувати всі вікна і балкони, адже на сонці деталі конкретизуються, в тіні узагальнюються. Хмари в небі з'являються і зникають,

бувають великі і малі, близькі і далекі, накривають тінню окремі будинки і цілі квартали, тож в етюді треба визначити скільки і яких хмар варто залишити.

Одним з методичних підходів у пленерному живописі є практична робота спочатку над простішими мотивами з поступовим ускладненням їх. Це пов'язано з принциповими відмінностями колірних співвідношень, особливо після тривалої роботи в майстернях. Невеликі за форматом і часом виконання етюдів, метою яких є вловити стан природи з визначенням великих колірно-тональних співвідношень, дадуть можливість «розписатись», набути впевненості в подальшій праці [92, с. 46]. При виконанні навчальних завдань невід'ємною та першочерговою частиною практики є зображення рослин. Доцільно починати пленер саме із замальовок гілок дерев, кори, квітів й інших елементів рослинного світу. Для живописного етюдів рослин найцікавіші квіти, вони привабливі й виразні за кольором [65, с. 218].

Методика роботи з натури над живописним етюдом пейзажу передбачає такі стадії виконання навчального завдання:

- осмислення навчального завдання;
- вибір мотиву краєвиду, точки зору та лінії горизонту;
- вибір формату та розміру зображення;
- відтворення художніми засобами повітряної та лінійної перспективи;
- вирішення колірної гами та тональних відношень етюдів;
- використання виражальних можливостей різних образотворчих матеріалів;
- відтворення виразності та образності у рішенні всього етюдів.

В процесі підготовчої роботи було розглянуто програму пленеру художньо-графічного факультету Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського для 1 курсу. Перший модуль програми містить завдання щодо виконання натюрморту на природі у теплі та холодній гамі та на тлі пейзажу та розрахований на 24 години. Другий модуль передбачає написання пейзажів у різні стани – етюдів при різному освітленні, рекомендовано – за одним і тим самим мотивом (22 години). Третій

модуль – замальовки деталей пейзажу, на який виділяють 18 годин. Четвертий модуль присвячений зображенню світу тварин (12 годин). На виконання п'ятого модулю, який передбачає створення композиції пейзажу на основі напрацьованого матеріалу, відведено 12 годин. Аналізуючи програму, можемо зробити висновок що існує можливість певного удосконалення шляхом уточнення окремих завдань. Позитивним фактором є детально продумані місця виконання завдань, що свідчить про високий рівень організації практики [25].

Чітко визначаються програмою і місця проведення практики відповідно до зазначених завдань – ХГФ (академічні постановки в умовах пленеру), одеський зоопарк (короткочасні начерки і замальовки тварин), ботанічний сад ОНУ імені І.М. Мечникова (короткочасні етюди і замальовки пейзажів в різному стані, окремих об'єктів природи, рослин); спортивно-оздоровчий табір «Буревісник» (короткочасні етюди і замальовки пейзажів в різному стані, окремих об'єктів природи, архітектури, людей). Керівництво навчальною (художньо-творчою) практикою (пленер) за фахом здійснюється викладачами кафедри образотворчого мистецтва. Обов'язки керівника практики та студентів регламентуються «Положенням про навчальну (художньо-творчу) практику (пленер) [38].

Для порівняння було розглянуто програму пленеру Київського університету імені Бориса Грінченка. Зміст модулів даної програми суттєво відрізняється від розглянутої попередньо. Перший модуль є організаційним етапом. Другий присвячено виключно акварельному живопису, завданням якого є передача станів у пейзажі (40 годин). Третій передбачає роботу гуашшю та темперою у виконанні натюрморту (48 годин). Четвертий має те саме завдання, але виконуються у графіці м'якими матеріалами (48 годин). П'ятий модуль є узагальнюючим з приводу мотивів, але матеріал виконання – пастель (40 годин). Розглянута програма свідчить нам про зміщення акценту у напрямку матеріалів виконання, опанування способу ведення роботи ними.

Відрізняються і завдання практики:

- вивчення цілісного сприйняття натури з урахуванням тонового та кольорового стану освітлення середовища та просторового віддалення;
- формування вмінь застосовувати в етюдах метод роботи кольоровими відношеннями, створювати виразні композиційно-кольорові рішення в етюдах;
- формування навичок виконувати живописні етюди та графічні замальовки, рослинних форм, живої та неживої природи.

З метою безпосередньої розробки ряду пропозицій була проаналізована діюча програма пленеру для 1 курсу художньо-графічного відділення факультету мистецтв Криворізького державного педагогічного університету. Вона розрахована на 162 години та складається з шести модулів, що включають в себе загалом 16 завдань. Перший модуль включає в себе завдання із зображення натюрморту на просторову тлі при різному освітленні (30 годин), другий передбачає зображення простих мотивів пейзажу у різних станах (35 годин), третій – розробка деталей пейзажу (25 годин), четвертий – зображення архітектурних мотивів (25 годин), п'ятий – етюди світу тварин (15 годин), завданням шостого модулю є розробка композиційно-тематичного пейзажу (30 годин).

В результаті проходження практики студенти повинні знати та вміти:

- komponувати зображення враховуючи точку зору і лінію горизонту;
- будувати зображення, враховуючи форми і пропорції предметів;
- передавати на площині об'ємні, просторові і матеріальні якості предметів;
- давати кольорову характеристику предметів з урахуванням оточуючого середовища та характеру освітлення;
- працювати у техніці акварелі;
- передавати теплохолодність у живописі;
- опанувати техніку роботи гуашшю;
- відображати структурно-пластичну будову предмета;

- виявляти головне та другорядне в зображенні і підпорядковувати одне одному;
- застосовувати лінійну та просторову перспективу;
- вести роботу від великих форм до деталей;
- зображати анатомічну будову птахів і тварин;
- працювати по пам'яті та за уявою;
- розробляти ескіз композиції на основі напрацьованого матеріалу;
- вміти застосовувати в роботі закон золотого поділу.

Ми вважаємо доцільним вдосконалити зміст програми пленеру для 1 курсу. Запропонована нами програма пленерної практики на 1 курсі художньо-графічного відділення розрахована переважно на зображення фрагментів та більш цілісних пейзажних мотивів, на відміну від вже існуючої. Програма включає в себе 5 модулів з 14 завдань. Час, на який розраховано практику, залишили – 162 години. Оскільки програма присвячена пейзажному живопису, в її модулях зведено до мінімуму завдання із зображення натюрморту та світу тварин. Лише у першому модулі передбачається виконання нескладного натюрморту в умовах пленеру, так як він складає основу програми з живопису та рисунку на 1 курсі та є простішим для виконання перших робіт в умовах пленеру. Таким чином, на виконання основних завдань у запропонованій програмі відводиться більше часу. Перший модуль розраховано на 6 годин і він є організаційним етапом практики. Другий модуль включає в себе бесіду щодо ведення роботи на пленері та завдання з виконання графічних замальовок та етюдів елементів пейзажу (кора дерев, рослини) – 25 годин; третій передбачає живописне виконання простих мотивів на відтворення стану природи – 45 годин; четвертий – замальовки архітектури (графічні та живописні) – 51 година; п'ятий модуль присвячено розробці композиції та живописному виконанню підсумкової роботи на основі напрацьованих матеріалів та розрахований на 35 годин.

Опираючись на проаналізовані методичні матеріали та результати проведеного історико-теоретичного дослідження вважаємо доцільним запропонувати фрагмент програми навчально-творчої практики «Пленер» на 1 курсі – структура практики та перелік програмних завдань.

Пояснювальна записка

Метою проходження навчальної (художньо-творчої) практики «Пленер» є закріплення і поглиблення знань і навичок у живописі, рисунку та композиції, формувати пізнавальну і творчу активність майбутніх педагогів, розвивати увагу. Цей вид практики є важливою складовою у підготовці висококваліфікованих вчителів образотворчого мистецтва, спроможних виховати в учнів естетичний та художній смак. Начальна практика становить у сумі 162 години, з яких 2 години – лекції, 108 – практичні заняття та 52 – самостійні.

Основними завданнями практики є:

- набуття і вдосконалення професійних навичок з рисунку, живопису та композиції в умовах відкритого простору;
- передача глибини простору за рахунок світло-повітряної перспективи;
- передавача засобами живопису кольорові відношення – сонячне освітлення, рефлекси, зміни в освітленні в залежності від погоди та часу доби;
- передача місцевого колориту в міському та індустріальному пейзажі;
- створення швидких замальовок графічними матеріалами з природи;
- розвиток вміння роботи над короткочасними етюдами у техніці акварелі, гуаші, графічних техніках;
- розвиток цілісного сприймання природи з урахуванням тонального і кольорового стану освітлення;
- розвиток вміння створювати композицію;
- виховання художнього смаку.

Розмір етюдів обирається довільно відповідно до поставлених задач, матеріал виконання – акварель, гуаш. Замальовки виконуються графічними

матеріалами – олівці, вугілля, фломастери, туш на білому. Папір для виконання робіт може бути білий або тонований. Завдання практики виконуються під керівництвом викладача у відведений навчальним планом час та самостійно.

Програма курсу «Пленер»

№ п/п	Назва змістового модуля	Лекції	Лаборат.	Самост.
МОДУЛЬ I. ОРГАНІЗАЦІЯ РОБОТИ		2	108	52
1	Лекція. Навчально-творча практика «Пленер» на першому курсі: мета, задачі та матеріали виконання. Правила БЖД під час проходження практики	1		
2	Виконання нескладного натюрморту в умовах пленеру		5	
МОДУЛЬ II. ДЕТАЛІ ПЕЙЗАЖУ		1	18	6
3	Лекція. Робота на пленері як складова пейзажного живопису	1		
4	Етюди та замальовки рослин і квітів з використанням методів пленерного живопису.		5	
5	Етюди та замальовки деталей рельєфу природного походження (обриви, скали, балки, скати річкових чи морських берегів).		6	
6	Етюди та замальовки дерев, їх кори, кущів.		4	
7	Етюди хмар у різну погоду та час доби.		2	
МОДУЛЬ III. СТАН У ПЕЙЗАЖІ			30	15
8	Короткочасні етюди нескладних мотивів пейзажу (земля, небо; берег, вода і небо) у різну погоду – сонячну, хмарну, дощову, вітряну.		14	

9	Короточасні етюди одного мотиву з натури у різний час доби (схід, захід сонця, сутінки).		16	
МОДУЛЬ IV. АРХІТЕКТУРНІ МОТИВИ У ПЕЙЗАЖІ			36	15
10	Замальовки простих за будовою окремих об'єктів архітектури (житлові будинки, гаражі, паркани).		6	
11	Етюди індустріальних мотивів міста, пам'яток архітектури.		8	
12	Виявлення тонових та колірних контрастів в архітектурних мотивах у ландшафті. Передача співвідношення архітектурних та природних об'єктів (сквер біля Цирку)		12	
13	Розробка композицій, етюди на передачу стану в архітектурному пейзажі (парк Героїв та міська рада).		10	
МОДУЛЬ V. КОМПОЗИЦІЙНО-ТЕМАТИЧНА РОБОТА			19	16
14	Збір напрацьованих матеріалів (замальовок та етюдів). Виконання ескізу композиції на основі виконаних завдань.		19	

В додатку В запропоновано розробку лекції «Робота на пленері як складова пейзажного живопису» із розробленої нами програми.

Підсумовуючи викладене зазначимо, що під час роботи на пленері молоді художники-педагоги мають унікальну можливість дослідити та використати у власній навчально-творчій роботі всі нюанси природного освітлення, кольору, тону, плановості під час зображення пейзажу. Знання та чітке дотримання методики виконання пейзажу дозволяє студентам набути необхідного художнього досвіду та створити професійно-грамотні творчі роботи. Водночас треба зазначити, що проблема пошуку сучасних методичних підходів до навчання студентів образотворчому мистецтву в процесі пленерної практики, що проходить в умовах природного середовища, залишається актуальною в сучасних реаліях і вимагає подальшого дослідження.

Отже, можемо визнати, що пленерний пейзажний живопис посідає вагоме місце поряд з іншими видами роботи в образотворчому мистецтві та має важливе значення у навчальній підготовці майбутніх художників-педагогів, оскільки розширює професійні вміння та навички, розвиває творчий потенціал, підвищує художню майстерність. Історичне вивчення питання розвитку пленерного живопису допомагає студентам не тільки розширити власний кругозір, ознайомитися з творами світових й українських художників-живописців, вивчити їх авторську манеру виконання пейзажів, дослідити традиції та особливості національного пейзажного живопису, але й поглиблює національну самосвідомість та ідентичність особистості.

Висновки до розділу 3

Розглянувши місце пейзажного живопису у професійній підготовці вчителя, можемо зробити висновок що завдання педагога-художника полягають не тільки в передачі дітям основ творчої професії, а й у вихованні в них любові до мистецтва, розвитку їх фантазії, уяви, чуйності сприйняття краси, в тому числі – краси рідної природи, поваги до неї. Освоєння техніки роботи над живописним краєвидом є невід'ємним від опанування основами живопису і малюнка, їх основних законів. Знання принципів побудови перспективного зображення, особливостей виконання тривалих і короткострокових етюдів і замальовок, законів композиції використовуються ними на всіх заняттях, в тому числі і пленерних, і аудиторних по роботі над складанням композиції пейзажу. Кожен студент при цьому, знайомлячись з образотворчими можливостями тих чи інших художніх засобів, виробляє свій, індивідуальний творчий почерк. Важливою складовою для розвитку творчої уяви є звернення до пейзажних творів, що дозволяє поліпшити і закріпити навичку використання замальовок і етюдів з пленеру в роботі над композицією.

Пленерний пейзажний живопис посідає вагоме місце поряд з іншими видами роботи в образотворчому мистецтві та має важливе значення у

навчальній підготовці майбутніх художників-педагогів, оскільки розширює професійні вміння та навички, розвиває творчий потенціал, підвищує художню майстерність. Історичне вивчення питання розвитку пленерного живопису допомагає студентам не тільки розширити власний кругозір, ознайомитися з творами світових та українських живописців, вивчити їх авторську манеру, дослідити традиції та особливості національного пейзажного живопису, але й поглиблює національну самосвідомість та ідентичність особистості.

ВИСНОВКИ

На основі зібраного й систематизованого матеріалу, його теоретичного аналізу та синтезу було узагальнено основні положенні і результати проведеного наукового дослідження:

Відзначено, що в системі жанрів образотворчості одне з поважних місць належить пейзажному жанру. Пейзаж у живописі постає відображенням навколишньої дійсності як у реалістичному її відтворенні, так і в різноманітних інтерпретаціях сюжету та способів зображення. На різних етапах еволюції відтворення природи як різновид живопису змінює, подібно до інших жанрів, мистецькі орієнтири, звертаючись до певного мотиву як до конкретного предмету зображення, характерної риси національної ідентичності, або ж наділяючи його глибшими прихованими змістами.

Під час написання магістерської роботи було опрацьовано значну кількість наукових джерел з мистецтвознавства, педагогіки та методики викладання, за допомогою яких означено понятійний апарат з теми дослідження, висвітлено основні етапи розвитку пейзажного жанру у живописі країн Європи та в Україні, досліджено діючі програми з навчально-творчої практики «Пленер» та розробити частину авторської програми для студентів художньо-графічного відділення факультету мистецтв.

При розгляді літератури за темою дослідження виявлено, що науковці приділяють у своїх працях значну увагу питанню становлення та виокремлення пейзажного жанру як самостійного різновиду живопису. Загальні тенденції його розвитку окреслюють К. Богемська, В. Маніна, К. Кларк, Д. Сараб'янов та М. Кузьміна, виділяючи специфічні особливості пейзажу різних країн; еволюцію жанру в Україні визначено за працями А. Жаборюк, Д. Крвавича. Корисним у написанні роботи виявилось дослідження змісту вітчизняного пейзажу ХХІ століття у статті Н. Шелемехової. Значна кількість напрацювань останніх років стосується розвитку українського пейзажу ХХ століття у його регіональних особливостях. Зокрема, це дисертації Б. Мисюги, А. Носенко, М.

Осадці. Разом з тим, проблема впливу європейського мистецтва на розвиток жанру в українському живописі залишається недостатньо дослідженою.

Відповідно поставлених завдань визначено методологічну базу дослідження. Частину її становлять загальнонаукові методи, які дали змогу відстежити загальні тенденції розвитку та детальну еволюцію пейзажного жанру в європейському живописі, відображення в ньому актуальних проблем суспільства та мистецтва. Мистецтвознавчі методи було застосовано в ході аналізу та порівняння творів мистецтва. Задля визначення приналежності картини до певного напрямку окреслено понятійну базу дослідження та основні її терміни. Основним терміном в дослідженні є «пейзаж» та два напрямки його розвитку – «реалізм» і «модернізм»; дано визначення провідним течіям модернізму. У розкритті змісту сучасного вітчизняного пейзажу центральним поняттям визначено «неоміфологізм».

Прослідковано етапи становлення пейзажу як самостійного жанру, історія якого бере початок у XVII столітті, коли формуються пейзажні школи Італії, Франції, Голландії, орієнтовані на загальні стильові пошуки доби: реалізм, класицизм, бароко. У XVIII столітті поширюються пейзажі з точно переданою місцевістю – ведути А. Каналетто, Б. Белотто. На початку XIX століття класицистичні традиції змінюються романтичними, найвиразнішим прикладом яких є полотна К. Д. Фрідріха. У протистоянні цих двох напрямів набуває популярності реалістичний метод у відтворенні краєвиду, де рушійною силою стала постать Дж. Констебла, творчість якого сприяє розвитку пейзажного живопису на пленері та виникненню барбізонської школи живопису. Барбізонці відтворювали певний час доби чи пори року на полотнах, наносячи чисті фарби дрібними мазками, що слугувало підґрунтям для подальшого розвитку жанру.

Охарактеризовано провідні етапи еволюції європейського пейзажу кінця XIX – початку XX століття. Вказаний час відзначається паралельними пошуками реалістичних та модерністичних форм відтворення дійсності. В кінці XIX століття у творчій діяльності імпресіоністів, таких як О. Ренуар, Ж. Сьора, К. Пісарро, утверджується як принцип робота на пленері. Лідером

групи вважався К. Моне, який в серіях етюдів у різний час доби виявляє загальну тенденцію переходу до акценту на передачі сприйняття ефектів у природі у поєднанні з виявом авторської індивідуальності, що стає ознакою певного відходу від реалістичного зображення. У Німеччини, Англії та Польщі відзначається розквіт реалізму, який набуває національного характеру та символічного змісту у краєвидах А. Бьокліна, А. Менцеля, Ю. Мехоффера. В Росії діяльність Товариства пересувних художніх виставок сприяє утвердженню реалістичного напрямку; поширеним стає епічний та ліричний пейзаж, утверджується етюд як самостійна форма образотворчого мистецтва у творчості І. Шишкіна, В. Полєнова, І. Левітана, М. Рєріха.

Констатовано, що від початку ХХ століття в європейському пейзажі продовжуються модерністичні пошуки, яким притаманне емоційне забарвлення та різноманіття виражальних засобів у жанрі. Виникають нові течії – постімпресіонізм, примітивізм, фовізм, експресіонізм, кубізм, сюрреалізм, абстракціонізм, у кожній з яких поступово зростає міра інтерпретації та узагальнення дійсного мотиву через сприйняття та переживання художника. Серед митців модернізму, які працювали у пейзажному жанрі, визначено В. Ван Гога, П. Сезанна, А. Матісса, Е. Кірхнера, П. Пікассо, С. Далі, Н. де Сталє, Д. Хокні. Задачею постмодернізму визначено наповнення твору максимально гострим контекстом, зображеного будь-яким способом, яка виразно втілюється у творчості А. Кіфера та Ф. Густона.

Протягом ХХ століття реалістична традиція переважає у живописі радянських республік, наповнюючись рисами народності в роботах С. Чуйкова, С. Герасимова, В. Стожарова; втілюється у напрямі соціалістичного реалізму в полотнах Г. Ніського, індустріальних пейзажах Е. Окаса, Т. Салахова. У повоєнний час реалізм стає засобом відображення соціально-політичних зрушень у певній взаємодії з течіями модернізму та постає в полотнах О. Пантелєєва, М. Кормашова. В меншій мірі реалізм у цей час проявляється в живописі західноєвропейських країн, який представляють В. Пасмор, К. Баба, А. Піццинато, П. Дойг.

Виявлено, що для розвитку пейзажного жанру кінця XIX – початку XXI століття в Україні характерним є синтез національного світосприйняття вітчизняних художників з основними тенденціями європейського розвитку жанру. Український живопис кінця XIX століття формувався під впливом Товариства художників-передвижників. Прагненням реалістичного відтворення природи рідного краю позначена творчість М. Пимоненка, С. Васильківського, К. Костанді, В. Орловського, І. Похитонова. На початку XX століття поширюються імпресіоністичні методи живопису у полотнах І. Труша, міських краєвидах Г. Головка, Т. Дворникова, сільських мотивах С. Колесникова.

Модерністичні тенденції живопису початку XX століття виявлено в творчості О. Богомазова та А. Петрицького, новаторство яких засуджувалось радянською владою. Вагомого значення набуває закарпатська школа пейзажу, утверджується плернерний живопис в творчих пошуках А. Ерделі, Й. Бокшая та Ф. Манайла. В середині XX століття в умовах утисків відроджується прагнення наблизити вітчизняний художній процес до європейського, у творчості українських митців поширюються ідеї етнічності та народності, які визначають самобутність живописної манери В. Зарецького та З. Флінти.

Визначено, що пейзажний живопис від часу набуття Україною незалежності, характеризується свободою художнього самовияву митців в інтерпретації природних образів у поєднанні зі зверненням до національної етніки, та постає відображенням актуальних проблем суспільства. Представниками жанру цього часу є І. Марчук, А. Криволап, Г. Гідора, М. Гейко. Сьогодні пейзажний жанр в Україні в дослідженні представлено також роботами Ю. Вінтаєва та О. Сердюка.

За темою дослідження було сформовано візуальний ряд, як наочне підтвердження зроблених у ході написання роботи висновків. Аналіз запропонованих робіт сприяв визначенню провідних тенденцій пейзажу окресленої в роботі доби.

Помітну роль тема даного дослідження відіграє у навчально-творчій практиці «Пленер». Практика є продовженням процесу навчання та сприяє

засвоєнню умінь і навичок з живопису, рисунку та композиції, набутих протягом навчального року. Нами було розглянуто програми пленеру художньо-графічних факультетів Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського та Київського університету Б. Грінченка, програму художньо-графічного відділення Криворізького державного педагогічного університету, виявлено відмінності у завданнях програм.

На основі розглянутих програм навчально-творчої практики «Пленер» нами було розроблено авторський варіант програми для студентів 1 курсу. Зміст розроблених п'яти модулів орієнтований саме на пейзажний живопис: на зображення його деталей, відтворення стану, розробку композиції пейзажу. До програми додається оглядова бесіда з висвітленням основ пленерного живопису. Коректування програми пленеру з урахуванням акценту на завданнях, пов'язаних з відтворенням оточуючих мотивів, сприятиме удосконаленню практичних навичок з живопису та композиції, просторового мислення, поглибленню національної свідомості особистості студента.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксёнова М. Д. Энциклопедия для детей : в 7 т. Т. 7 / Мария Дситриевна Аксёнова.– Москва : Аванта+; Часть 2, 1999. – 656 с.
2. Алленов М. М. Русское искусство X начала XX века / М. М. Алленов, О. С. Евангулова, Л. И. Лифшиц. – Москва : искусство, 1989. – 479 с.
3. Богемская К. Пейзаж. Страницы истории / Ксения Богемская. – Москва : АСТ, 2002. – 336 с.
4. Бондарчук Н. О. Пейзаж у живописі кримських художників ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Бондарчук Наталія Олександрівна. – Харків, 2017. – 474 с.
5. Владимирова Е. В. Импрессионизм / Елена Викторовна Владимирова. – Москва : Эксмо, 2012. – 384 с.
6. Гловацький С. В. Мистецький словник-довідник / Сергій Віталійович Гловацький. – Черкаси : КНЗ «ЧОППОПП ЧОР», 2017. – 44 с.
7. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство / Игорь Наумович Голомшток. – Москва : Прогресс, 1994. – 528 с.
8. Гомбрих Э. Х. История искусства. / Эрнест Ханс Гомбрихт. – Москва : Искусство – XXI век, 2016. – 688 с.
9. Гурьева Т. Г. Краткий словарь терминов изобразительного искусства / Татьяна Николаевна Гурьева. – Москва : Советский художник, 1965. – 192 с.
10. Давидов В. М. Зміст навчальної практики "плєнер" у професійній підготовці педагога-художника [Електронний ресурс] / В. М. Давидов // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка : Педагогічні науки. – 2017. – Вип. 155. – С. 107-111. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2017_155_25
11. Демпси Э. Стили, школы, направления. Путеводитель по современному искусству / Эми Демпси. – Москва : Искусство – XXI век, 2008. – 303 с.
12. Драч Г. В. История искусств (Бакалавриат) / Г. В. Драч, Т. С. Паниотова. – Москва : Кнорус, 2014. – 675 с.

- 13.Евгеньева А. П. Словарь русского языка: в 4 томах / Анастасия Петровна Евгеньева. – Москва : Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. Т. 1. А-Й. – 702 с.
- 14.Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття / Анатолій Андрійович Жаборюк. – Київ : Либідь, 1990. – 309 с.
- 15.Зорина Е. Шедевры мировой живописи. Развитие импрессионизма / Елена Зорина. – Москва : Белый город, 2008. – 125 с.
- 16.Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство. / Татьяна Валериановна Ильина. – Москва : Высшая школа, 2009. – 368 с.
- 17.Ильина Т. В. История искусства Западной Европы от Античности до наших дней / Татьяна Валериановна Ильина. – Москва : Юрайт, 2010. – 473 с.
- 18.Іваненко О. А. Українсько-французькі зв'язки: наука, освіта, мистецтво (кінець ХVІІ – початок ХХ ст.) / Оксана Анатоліївна Іваненко. – Київ : Інститут історії України НАН України, 2009. – 338 с.
- 19.Історія декоративного мистецтва України у 5 томах / Гол. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007 – 2011. – Т. 1-5.: Мистецтво ХХ століття. – 1048 с.
- 20.Калитина Н. Н. Французская пейзажная живопись 1870-1970 / Нина Николаевна Калитина. – Ленинград : Искусство, 1972. – 264 с.
- 21.Калитина Н. Н. Эпоха реализма во французской живописи ХІХ века / Нина Николаевна Калитина. – Ленинград : ЛГУ, 1972. – 288 с.
- 22.Кантор А. М. Изобразительное искусство ХХ века / Анатолий Михайлович Кантор. – Москва : Искусство, 1973. – 194 с.
- 23.Киселева Н. Е., Двухжилова А. Н. Учебная практика – пленэр – необходимая составляющая в системе художественного образования // Молодой ученый. – 2016. – №11. – С. 1603-1606.
- 24.Кларк К. Пейзаж в искусстве. / Кларк Кеннет. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 302 с.
- 25.Клековкін О. Ю Мистецтво. Методологія дослідження : методичний посібник / Олександр Юрійович Клековкін. – Київ : Фенікс, 2017. – 144 с.

26. Колпинский Ю. Д. Всеобщая история искусств : в 4 т. Т. 4. Искусство 17-18 веков / Ю. Д. Колпинский, Е. И. Ротенберг. – Москва : Искусство, 1963. – 1067 с.
27. Колпинский Ю. Д. Всеобщая история искусств : в 5 т. Т. 5. Искусство 19 века / Ю. Д. Колпинский, Н. В. Яворской. – Москва : Искусство, 1964. – 872 с.
28. Котова О. О. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів першого року навчання з навчальної (художньо-творчої) практики (пленер) за змістовим модулем «Композиція пейзажу (на основі натурних етюдів і замальовок)» / Ольга Олександрівна Котова. – Одеса : Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського, 2018. – 39 с.
29. Крвавич Д. П. Українське мистецтво : навчальний посібник : у 3 ч. Ч. 3 / Д. П. Крвавич, В. А. Овсійчук, С. О. Черепанова. – Львів : Світ, 2005. – 268 с.
30. Кузьмина М. Т. История зарубежного искусства. / М. Т. Кузьмина, Н. Л. Мальцева. – Москва : Искусство, 1971. – 359 с.
31. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис ХІХ – початку ХХ сторіччя / Зоряна Лильо-Откович. – Київ : Балтія-Друк, 2007. – 120 с.
32. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – Київ : Мистецтво, 1989. – 204 с.
33. Луценко І. В. Новаторські впровадження у живописі Закарпаття першої половини ХХ століття / Ігор Вікторович Луценко // Мистецтвознавство. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. – 2018. – №2. – С. 162-173.
34. Маслов Н. Я. Пленэр : Практика по изобразит. Искусству : учеб. пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов / Николай Ярославович Маслов. – Москва : Просвещение, 1984. – 112 с.
35. Мисюга Б. В. Краєвид у малярстві Галичини першої третини ХХ ст. (традиції та інновації образної мови) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 / Мисюга Богдан Васильович – Львів, 2009. – 18 с.

36. Мышачёва И. В. Европейский пейзаж нового времени. / Ирина Валентиновна Мышачёва // Славянский мир в третьем тысячелетии. К 1150-летию славянской письменности. / науч. Ред. Е. С. Узенёва. – Москва : Институт славяноведения РАН, 2013. – С. 314–322
37. Мосин И. Мировое искусство. Импрессионизм. / Иван Мосин. – Москва : Оникс, 2006. – 174 с.
38. Музика О. Я. Пленерна практика як важливий компонент підготовки майбутнього вчителя образотворчого мистецтва / Ольга Яношівна Музика // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – 2012. – № 6. – С. 47-52
39. Музика О. Я. Розвиток творчої уяви і образного мислення студентів у процесі живописного зображення натюрморту / Ольга Яношівна Музика // Проблеми підготовки сучасного вчителя. – 2013. – № 7. – С. 46-53.
40. Муратов А. М. Полная энциклопедия живописи / Александр Михайлович Муратов. – Москва : Астрель, 2009. – 448 с.
41. Небесник І. І. Художня освіта на Закарпатті у ХХ столітті. Історико-педагогічний аспект / Іван Іванович Небесник. – Ужгород : Закарпаття, 2000. – 163 с.
42. Небесник І. І. Адальберт Ерделі / Іван Іванович Небесник – Львів : Видавництво Мс, 2007. – 296 с.
43. Неклюдова М. Г. История русского искусства: в 2 томах. Т. 2. Книга 1. Искусство второй половины XIX века / М. Г. Неклюдова, М. М. Ракова, М. Б. Милотворская. – Москва : Изобразительное искусство, 1980. – 317 с.
44. Николина О. Р. Природа глазами художника / О. Р. Николина. – Москва: Просвещение, 1982. – 154 с.
45. Носенко А. І. Робоча програма навчальної (художньо-творчої) практики (пленер), 1 рік навчання за спеціальністю 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) / А. І. Носенко. – Одеса, 2017.
46. Носенко А. І. Пленер в живописі Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.05 / Носенко Анна Іванівна – Одеса, 2006. – 21 с.

- 47.Осадца М. З. Міські краєвиди у творчості іноземних художників на теренах Івано-Франківщини (XIX – початок XX ст.) / Марта Зіновіївна Осадца // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 27. – Київ : Міленіум, 2015. – С. 288–298.
- 48.Островський Г. С. Образотворче мистецтво Закарпаття / Григорій Семенович Островський. – Київ : Мистецтво, 1974. – 200 с.
- 49.Павлова О. І. Історія українського образотворчого мистецтва кінця XIX - XX століття / О. І. Павлова. – Луганськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. –124 с.
- 50.Павлова Т. В. Художньо-стилістичні напрямки в українському пейзажі І третини XX століття (харківське мистецьке коло) [Електронний ресурс] / Т. В. Павлова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . Мистецтвознавство. Архитектура. – 2012. – № 7. – С. 115-117. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_7_28
- 51.Петрова О. М. Мистецтвознавчі рефлексії. Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX століття – початку XXI століття / Ольга Миколаївна Петрова. – Київ : КМ Академія, 2004. – 400 с.
- 52.Петрова О. Третє Око: Мистецькі студії: монографічна збірка статей / Ольга Миколаївна Петрова. – Київ : Фенікс, 2015. – 480 с.
- 53.Подпоренко Ю. В. Изобразительное искусство Украины / Юрий Владимирович Подпоренко. – Санкт-Петербург : Галарт, 2011. – 251 с.
- 54.Полевой В. М. Искусство XX века. 1901-1945 (Малая история искусств) / Вадим Михайлович Полевой. – Москва : Искусство, 1991. – 303 с.
- 55.Психолого-педагогічні засади професійної підготовки майбутніх фахівців на компетентнісній основі : збірка наукових праць IV Міжнар.наук.-практ. інтернет-конф., (28 лютого 2017 р.) : у 2 ч. – Переяслав-Хмельницький : ФОН Домбровська Я. М., 2017. – Ч. II. – 124 с.
- 56.Пузиркова А. А. Стан вивченості проблеми становлення і розвитку українського мистецького авангарду / А. А. Пузиркова // Молодий вчений. - 2018. – № 10(1). – С. 176-180.

- 57.Ревалд Дж. История импрессионизма / Джон Ревалд. – Москва : Искусство, 1962. – 434 с.
- 58.Ревалд Дж. Постимпрессионизм / Джон Ревалд. – Москва : Искусство, 2011. – 512 с.
- 59.Рогинская Ф. С. Передвижники / Ф. С. Рогинская. – Москва : Искусство, 1993. – 183 с.
- 60.Розенталь А. Основное об искусстве / Алан Розенталь. – Москва : Изогиз, 1937. – 131 с.
- 61.Рудик Г. Б. Культурологічно-естетичні параметри українського нефігуративного живопису (90-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 17.00.01 / Рудик Ганна Борисівна – Київ, 2001. – 20 с.
- 62.Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навчальний посібник / Оксана Петрівна Рудницька. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. – 360 с.
- 63.Савельева А. Мировое искусство. Иллюстрированная энциклопедия. / Анастасия Савельева. – Москва : Оникс, 2006. – 191 с.
- 64.Сарабьянов Д. В. Стиль модерн / Дмитрий Владимирович Сарабьянов. – Москва : Искусство, 1989. – 294с.
- 65.Семешко Е. Г. Деякі особливості виконання пленерних етюдів як складової художньої освіти / Е. Г. Семешко // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : збірка наукових праць / Луган. держ. ін.-т культури і мистецтв ; за заг. ред. В. Л. Філіппова. – Луганськ : Вид-во ЛДІКМ, 2010. – Вип. 15. – С. 217-221.
- 66.Серрюль М. Энциклопедия импрессионизма / М. Серрюль, А. Серрюль. – Москва : Республика, 2005. – 293 с.
- 67.Сидоренко В. Д. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / В. Д. Сидоренко, О. О. Авраменко. – Київ : ВХ, 2008. – 187 с.

68. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуал. мистецтва України ХХ – ХХІ століття / Віктор Дмитрович Сидоренко. – Київ : ВХ, 2008. – 187 с.
69. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша) / Галина Скляренко // Студії мистецтвознавчі. – Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. – № 1(25). – С. 67-78.
70. Скляренко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду [Електронний ресурс] / Галина Скляренко // Мистецтвознавство України. – 2010. – Вип. 11. – С. 16-22. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_5
71. Скоробогатько Н. Н. Шедевры мировой живописи. Импрессионизм. / Наталья Николаевна Скоробогатько. – Москва : Белый город, 2008. – 125 с.
72. Сова О. Історичний огляд зародження художньої роботи на пленері / Ольга Сова // Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. – 2017. – Вип. 2(2). – С. 227-235.
73. Соколинский В. М. Формирование личности художника-педагога в зеркале исследований живописи пейзажа / В.М. Соколинский // Время и человек в зеркале гуманитарных исследований: материалы пятой междунар. летней культурно-антропологической школы молодых ученых "Культура – Образование – Человек": в 2 т. Т. 2 / под ред. А.В. Репринцева. – Курск : Изд-во Курск. гос. ун-та, 2003. – С. 190-202
74. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство. Краткий словарь худ. Терминов. В 4 ч. Ч. 4 / Наталья Михайловна Сокольникова – Обнинск : Титул, 1998 – 80 с.
75. Соловйова Ю. О. Українське мистецтво в історичному вимірі : навч.-метод. посіб. / Ю. О. Соловйова, О. А. Мкртічян ; Харк. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди. – Харків : Точка, 2017. – 89 с.
76. Стернин Г. Ю. О модерне / Григорий Юрьевич Стернин. // Музей. – 1989. – №19. – С. 8-19.

- 77.Стойков А. После заката абстракционизма / Атанас Стойков. – Москва : Изобразительное искусство, 1974. – 157 с.
- 78.Султанова А. Вклад художников-передвижников в становление и развитие русской реалистической живописи XIX века / Айна Султанова // Молодой ученый. – 2016. – №19. – С. 564-566.
- 79.Тананаева Л. И. Три лика польского модерна / Лариса Ивановна Тананаева. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. – 208 с.
- 80.Толковый словарь русского языка: в 4 т. Т. 2 / под ред. проф. Д. Н. Ушакова. – Москва : Гос. ин-т "Советская энциклопедия", 1937. – 960 с.
- 81.Тугендхольд Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства: учебное пособие / Яков Александрович Тугендхольд. – Москва : Советский художник, 1987. – 320 с.
- 82.Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. Учебное пособие. / Валерий Стефанович Турчин. – Москва : издательство МГУ, 1993. – 248 с.
- 83.Ходж А. Н. История искусства. Живопись от Джотто до наших дней / А. Н. Ходж. – Москва : Кучково поле, 2015. – 208 с.
- 84.Цугорка О. П. Закарпатська школа живопису: основні етапи становлення [Електронний ресурс] / Олександр Петрович Цугорка // Культура і сучасність. - 2016. – № 2. – С. 67-71. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2016_2_13
- 85.Чебикін А. В. Мистецька освіта в Україні: проблеми розвитку в контексті болонського процесу / А. В. Чебикін // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. – Київ, 2006. – С. 34-42
- 86.Черватюк В. Методичні рекомендації з пленерного живопису для молодих художників / Володимир Черватюк // Українська академія мистецтва. – 2013. – Випуск 21. – С. 44-51.
- 87.Чмелик І. В. Пленерна практика у Карпатах як важливий чинник професійної підготовки вчителя мистецьких дисциплін / Ірина Василівна Чмелик // Гірська школа Українських Карпат. – 2013. – №10. – С. 166–168.

88. Шевнюк О. Л. Методика навчання образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах: навчальний посібник. / Олена Леонідівна Шевнюк. – Київ : Освіта України, 2017. – 311 с.
89. Шелемехова Н. Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ століття / Наталя Шелемехова // Сучасне мистецтво. – 2014. – Вип. 10. – С. 227-236.
90. Шокірова З. Р. Теоретико-методологічні основи викладання живопису майбутнім учителям образотворчого мистецтва / Зоя Романівна Шокірова // Молодий вчений. – січень, 2018. – № 1 (53). – С. 839-842
91. Штець В. О. Золтан Шолтес та закарпатська школа живопису / Віктор Олександрович Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . Мистецтвознавство. Архитектура. – 2008. – № 10. – С. 136-141.
92. Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы / Нина Викторовна Яворская. – Москва: Искусство, 1962. – 346 с.
93. Яланський А. В. Основні етапи роботи над пейзажем і його частинами / Андрій Вікторович Яланський // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. – 2011. – Вип. 25. – С. 190-196.
94. Яланський А. В. Принципи формування цілісного сприйняття і відтворення в академічному живопису тонових і колірних співвідношень / Андрій Вікторович Яланський // Науковий пошук. Українська академія мистецтва. – 2014. – Випуск 22. – С. 125-133.
95. Ямаш Ю. Трушева галерея портретів Івана Франка/ Юрій Ямаш // Образотворче мистецтво. – 2006. – № 2. – с. 4-6.
96. Янсон Х. В. Основы истории искусства / Х. В. Янсон, Э. Ф. Ят. – Санкт-Петербург : АОЗТ ИКАР, 1996. – 512 с.
97. Stokstad M. Art History. Volume 2 / M. Stokstad, M. Cothren. – New York : Prentice Hall, 2010. – 648 p.
98. Wikcox T. Constable and Salisbury : The Soul of Landscape Paperback / Timothy Wikcox. – London : Scala Publishers Ltd, 2011. – 192 p

ДОДАТКИ

Додаток А



Рис. 1. Джорджоне. Гроза.
1506–1508



Рис. 2. К. Д. Фрідріх. Луги під
Грейфсвальдом. 1824



Рис. 3. Дж. Констебл. Деревя в Хемстеді. 1829



Рис. 4. Дж. Констебл. Віз для сіна. 1821

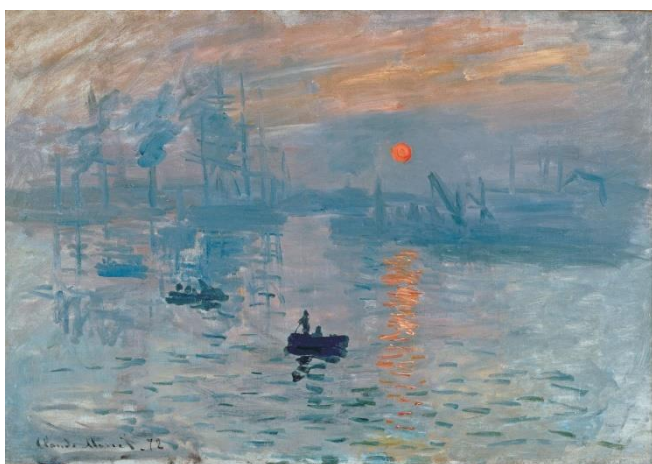


Рис. 5. К. Моне. Враження.
Схід сонця. 1872

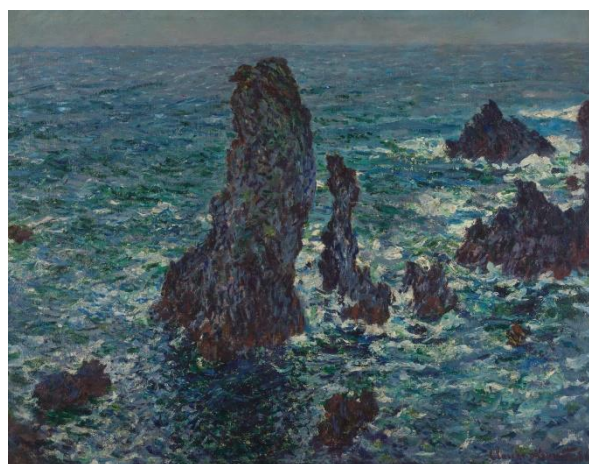


Рис. 6. К. Моне. Скелі в
Бель-Іль. 1886

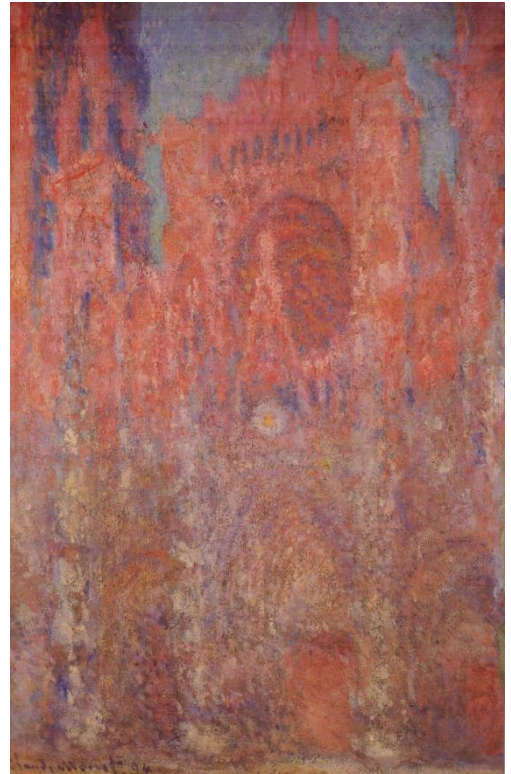
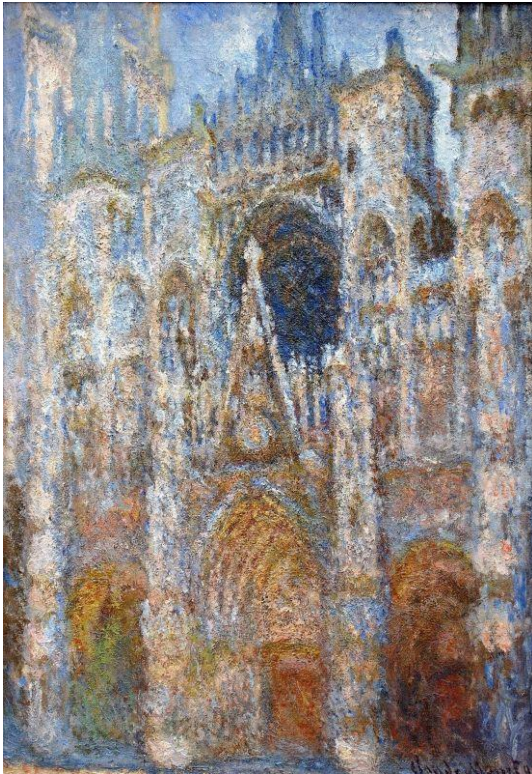


Рис. 7. К. Моне. Руанський собор. 1884



Рис. 8. К. Піссаро. Бульвар Монмартр зимового ранку. 1897

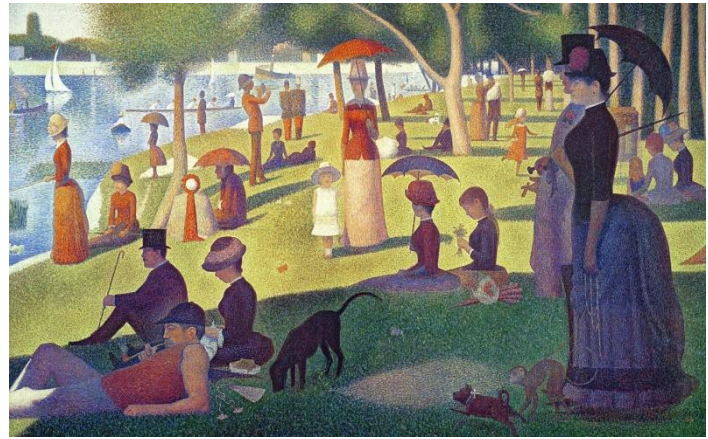


Рис. 9. Ж. Сьора. Недільний день на острові Гранд-Жатт. 1886



Рис. 10. А. Бьоклін. Острів мертвих. 1883



Рис. 11. А. Менцель. Залізниця Берлін-Постдарм. 1847



Рис. 12. Ю. Хелмонський. Дністер вночі. 1906



Рис. 13. Ю. Мехоффер.
Дивовижний сад. 1903



Рис. 14. В. Поленов. Бабусин сад. 1878

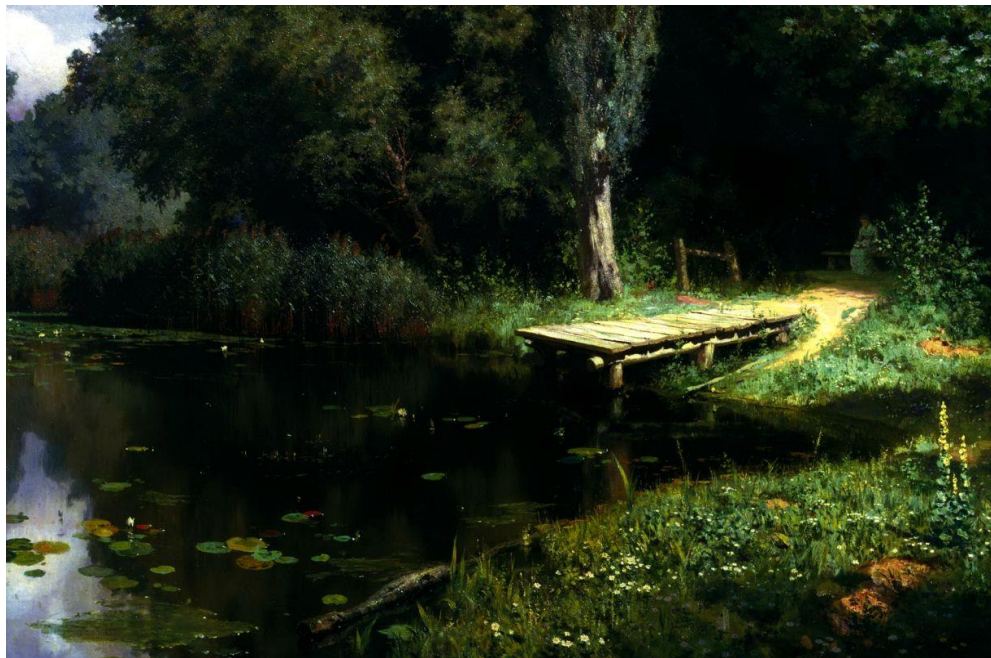


Рис. 15. В. Поленов. Зарослий ставок. 1879



Рис. 16. І. Айвазовський. Дев'ятий вал. 1850



Рис. 17. І. Айвазовський. Серед хвиль. 1898



Рис. 18. М. Нестеров. Осінній пейзаж. 1934



Рис. 19. І. Левітан. Березень. 1895



Рис. 20. І. Левітан. Над вічним спокоєм. 1894



Рис. 21. К. Богаєвський. Берег моря. 1907



Рис. 22. А. Рилов. В блакитному просторі 1918



Рис. 23. М. Реріх. Небесний бій. 1912

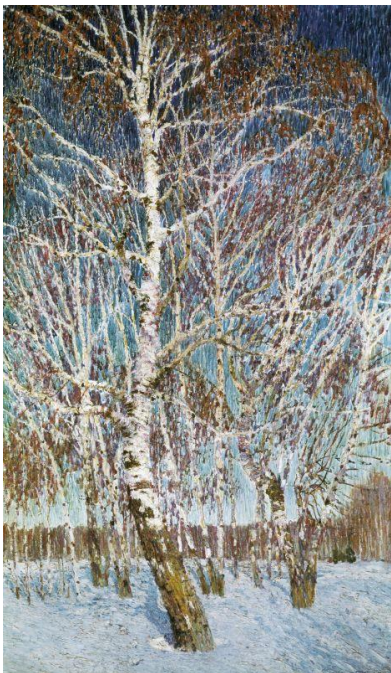


Рис. 24. І. Грабарь.
Блакить лютого. 1904



Рис. 25. К. Сомов. Конфіденції. 1897

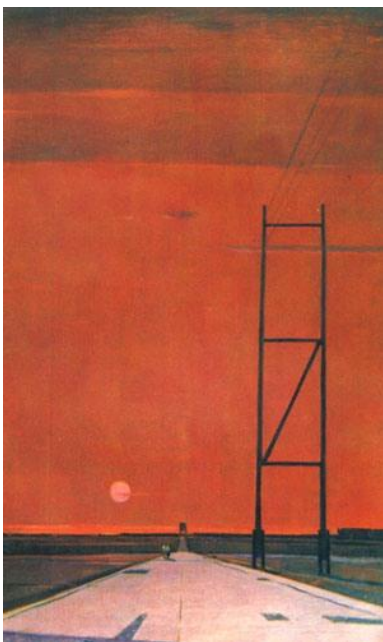


Рис. 26. Г. Ніський.
Підмосковна рокада. 1950-ті



Рис. 27. С. Чуйков. Гімалаї. 1954



Рис. 28. О. Пантелеев. Уфимська ТЕЦ, 1974

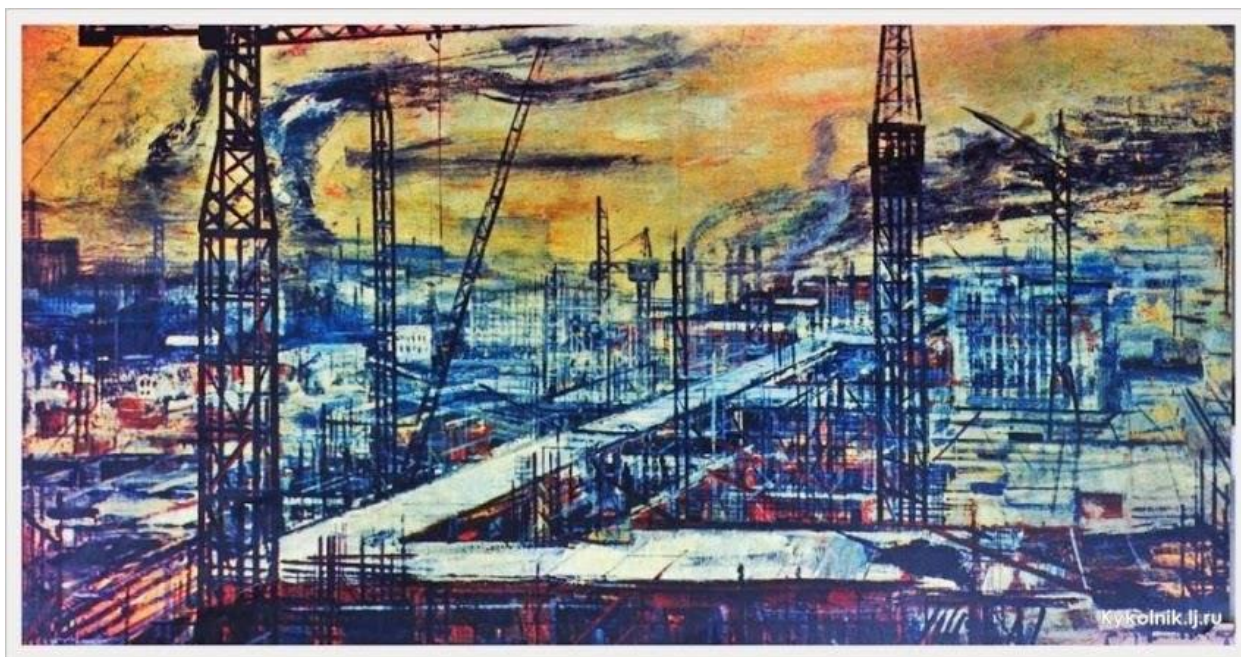


Рис. 29. Е. Окас. Будівництво міста

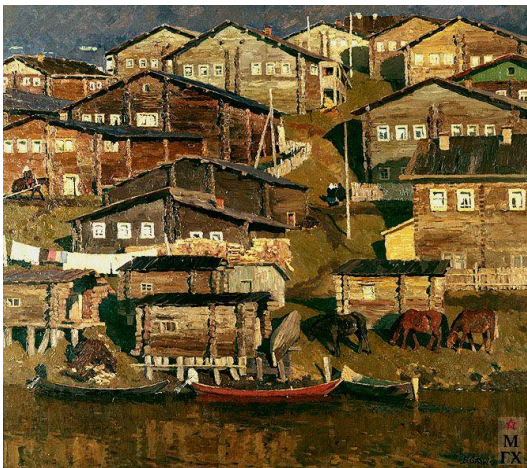


Рис. 30. В. Стожаров. Село
Велика Писса. 1967



Рис. 31. С. Поповський. Після бурі. 1937



Рис. 32. В. Пасмор. Тиха річка Темза
у Чисвіку. 1943



Рис. 33. К. Баба. Пейзаж
з Карансебешу. 1932

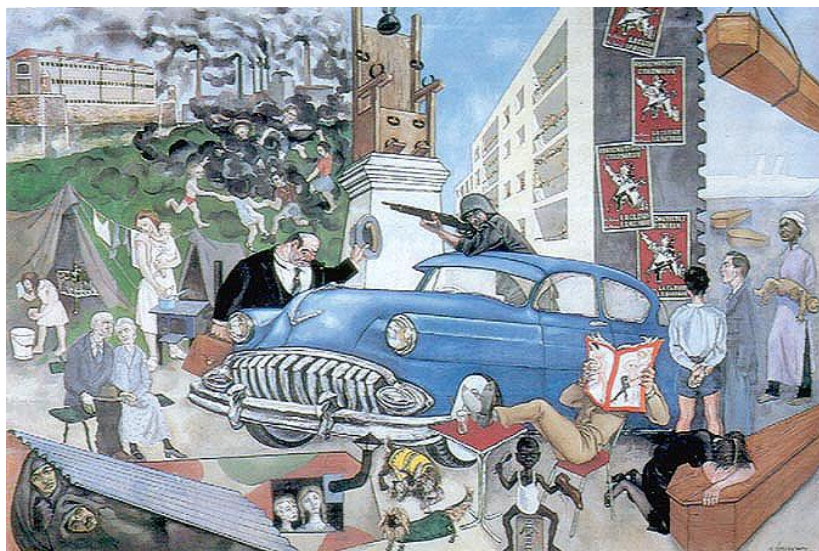


Рис. 34. А. Фужерон. Атлантична цивілізація. 1953



Рис. 35. П. Дойг. 100 років тому. 2001



Рис. 36. В. ван Гог. Кущ бузку. 1889

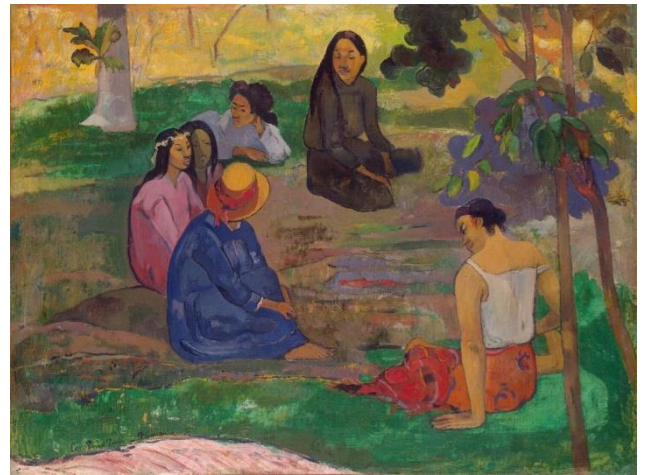


Рис. 37. П. Гоген. Бесіда. 1891

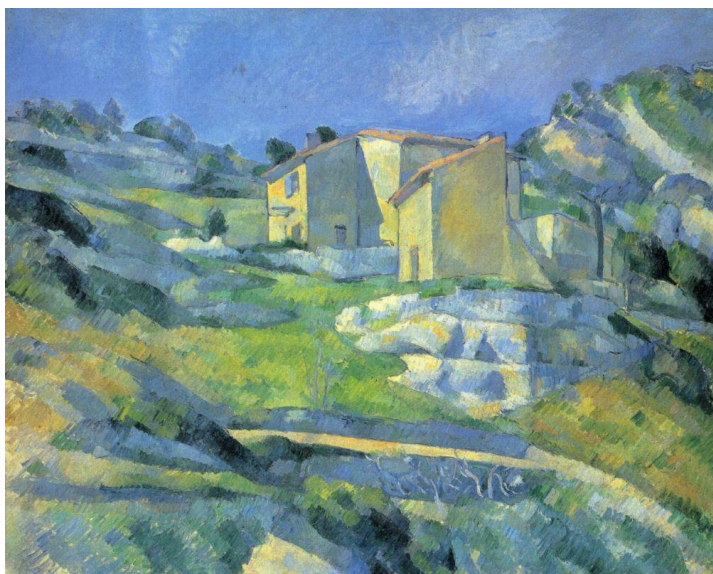


Рис. 38. П. Сезанн. Будинки в Естакі. 1882

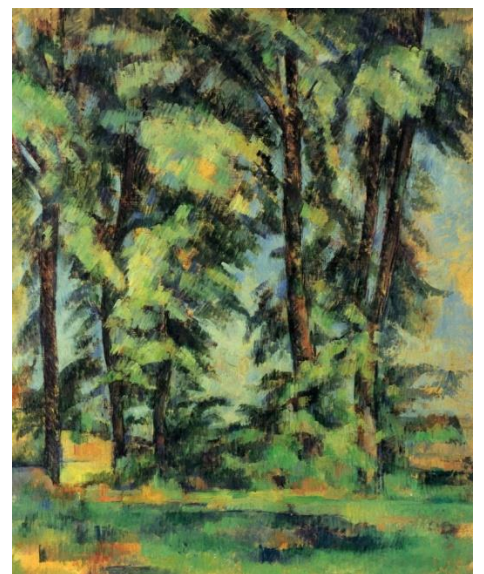


Рис. 39. П. Сезанн. Високі
дерева в Жа-де-Буффон. 1887

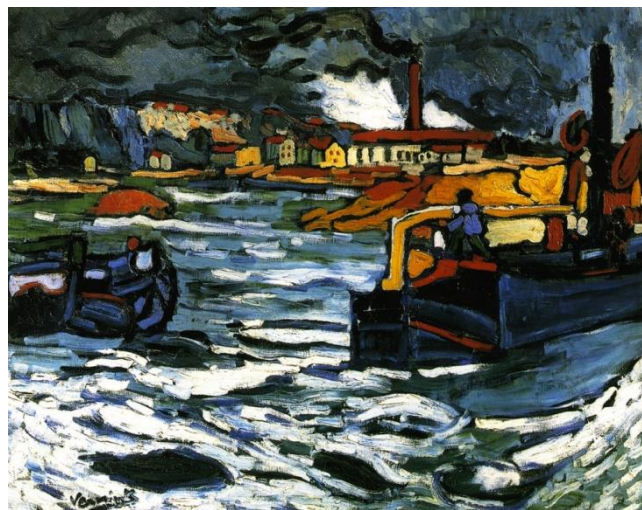
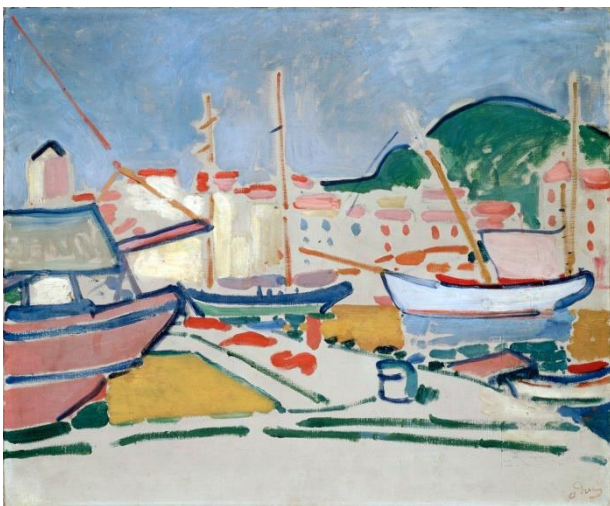


Рис. 40. А. Дерен. Порт у Гаврі. 1905 Рис. 41. М. Вламінк. Баржі на Сені.

1906

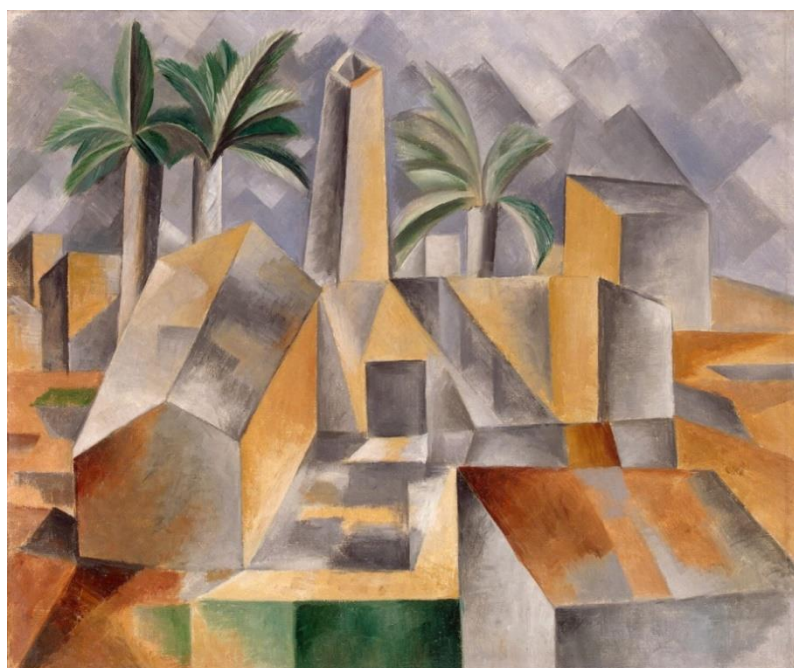
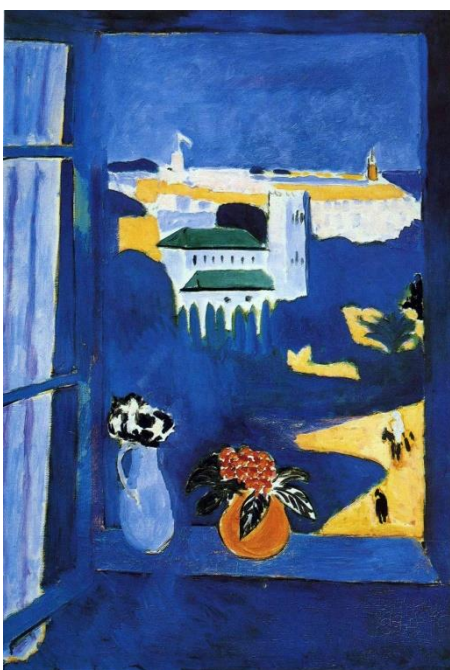


Рис. 42. А. Матісс.
Краєвид з вікна. Танжер. 1913

Рис. 43. П. Пікассо. Фабрика в Хорта де Ебро.
1909



Рис. 44. Ж. Брак. Замок Ла Рош Гюйон. 1909



Рис. 45. Дж. де Кіріко.
Смуток за нескінченністю.
1911-1913

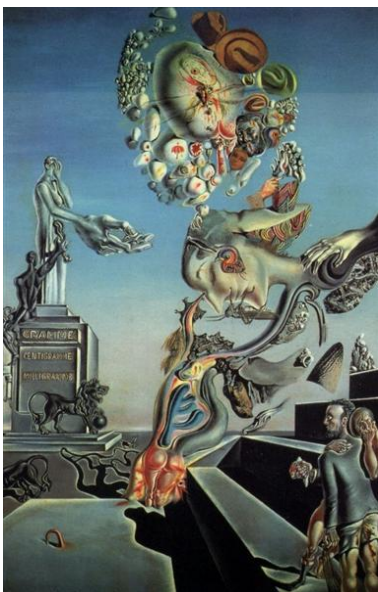


Рис. 46. С. Далі.
Похмурі ігри. 1929



Рис. 47. Н. де Сталь. Жантіллі. 1952

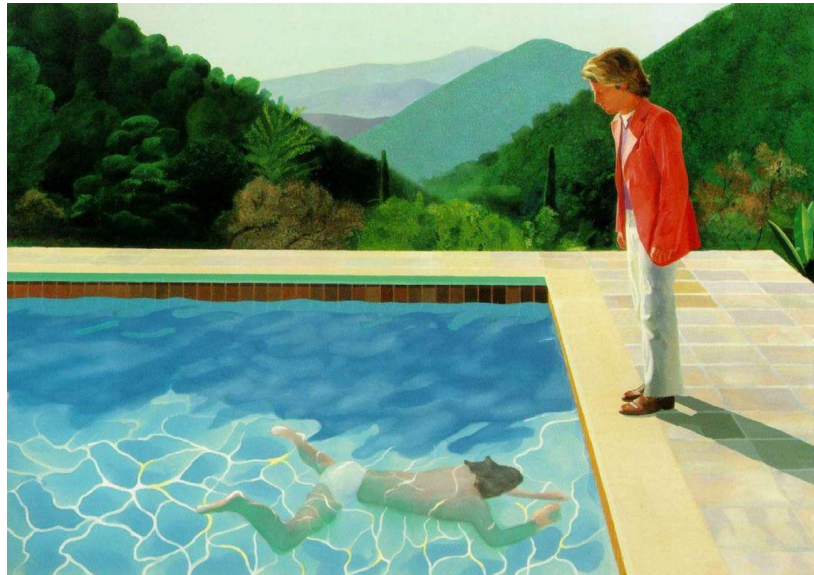


Рис. 48. Д. Хокні. Басейн з двома фігурами. 1972



Рис. 49. Д. Хокні. Повалені дерева у Волдгейті. 2008

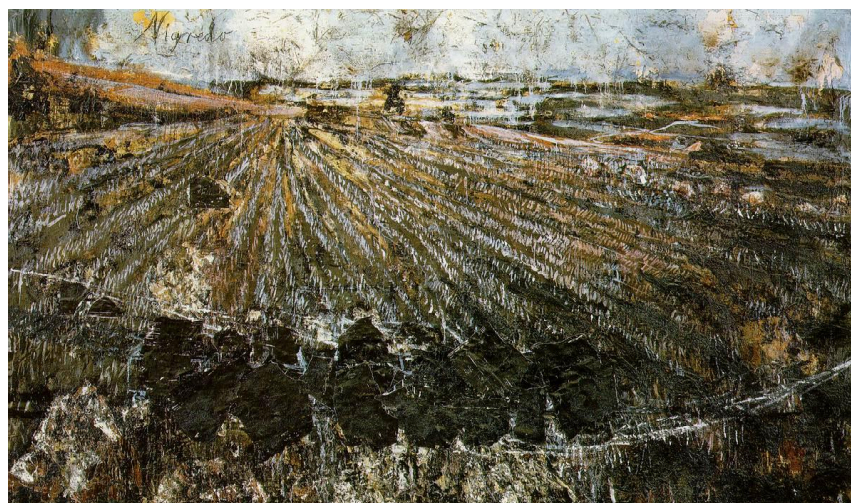


Рис. 50. А. Кіфер. Чорнота. 1984



Рис. 1. Т. Шевченко. На пасіці. 1843



Рис. 2. А. Куїнджі. Українська ніч. 1976



Рис. 3. В. Орловський. Дніпро. 1882



Рис. 4. М. Мурашко. Дніпро. 1899



Рис. 5. М. Пимоненко. Вечоріє. 1900



Рис. 6. С. Васильківський.
Козача левада. 1893



Рис. 7. К. Костанді. Гуси. 1913



Рис. 8. М. Ткаченко. Сільське кладовище. 1887



Рис. 9. І. Похитонов. Вечір на Україні. 1892



Рис. 10. І. Рєпін. На терасі. 1908



Рис. 11. Г. Головков. Дубки. 1990–ті



Рис. 12. Т. Дворников. Бузок. 1910-ті

Рис. 13. С. Колесников. Перший сніг.
1905Рис. 14. С. Колесников. Перед грозою.
1909Рис. 15. П. Холодний. Колядка про дівчину
та павича. 1916

Рис. 16. П. Холодний. Маки. 1919



Рис. 17. І. Труш. Захід сонця в лісі. 1904

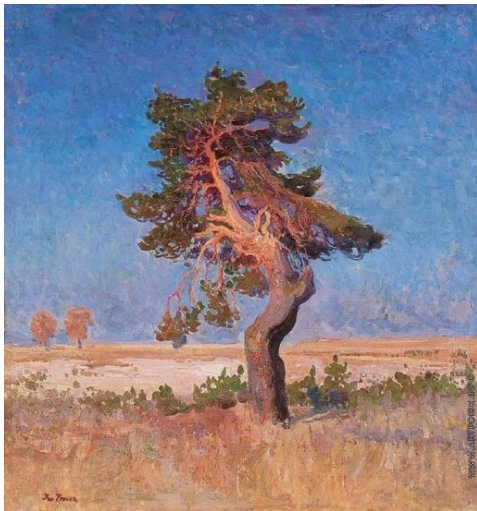


Рис. 18. І. Труш. Самітня сосна. 1910-1920-ті

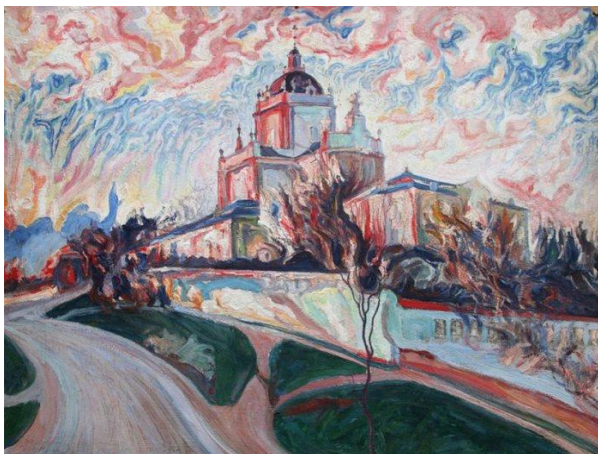


Рис. 19. О. Новаківський. Собор
св. Юра на заході сонця. 1923



Рис. 20. О. Новаківський. Гора Грегит.
1931

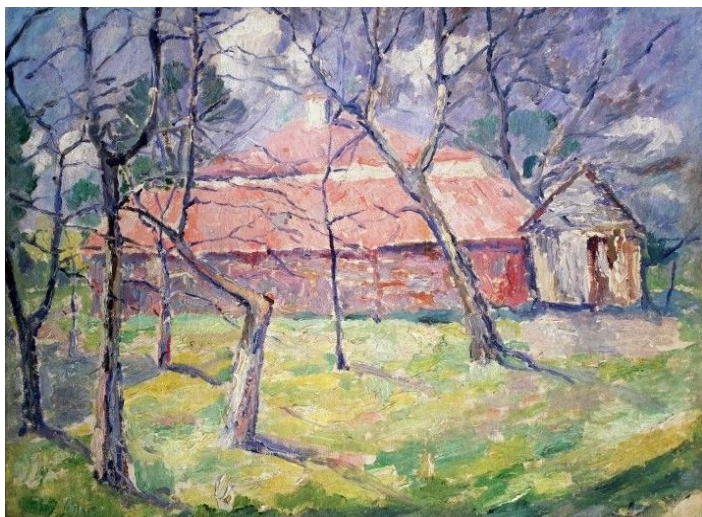


Рис. 21. К. Малевич. Святошин під Києвом.
1930



Рис. 22. О. Богомазов. В'язниця.
1914



Рис. 23. М. Сапожников. Хвиля. 1920-ті

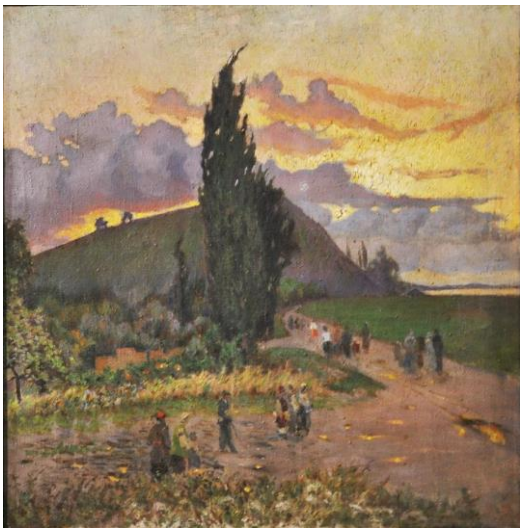


Рис. 24. М. Бурачек. Чернеча гора.
Дорога до могили Т. Г. Шевченко.
Канів. 1938



Рис. 25. М. Бурачек. Вечір на ставку.
Погребище. 1922



Рис. 26. А. Петрицький. Пейзаж в
Сухумі. 1920-ті

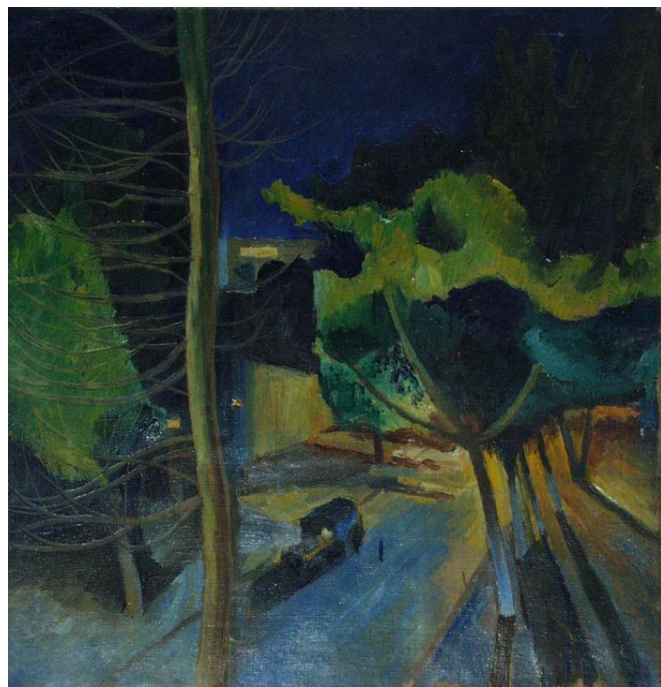


Рис. 27. А. Петрицький. Харків вночі
1934-1935



Рис. 28. О. Шовкуненко. Повінь.
Конча-Заспа. 1953



Рис. 29. О. Шовкуненко. Панорама міста.
1951



Рис. 30. А. Ерделі. Мукачівський замок.
1930



Рис. 31. А. Ерделі. Груповий
портрет ужгородських художників.
1947

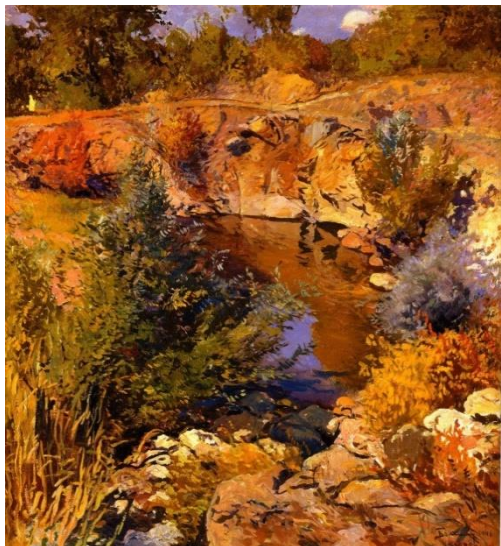


Рис. 32. Й. Бокшай. Озеро в горах
1946



Рис. 33. З. Шолтес. Ужгородський замок.
1973

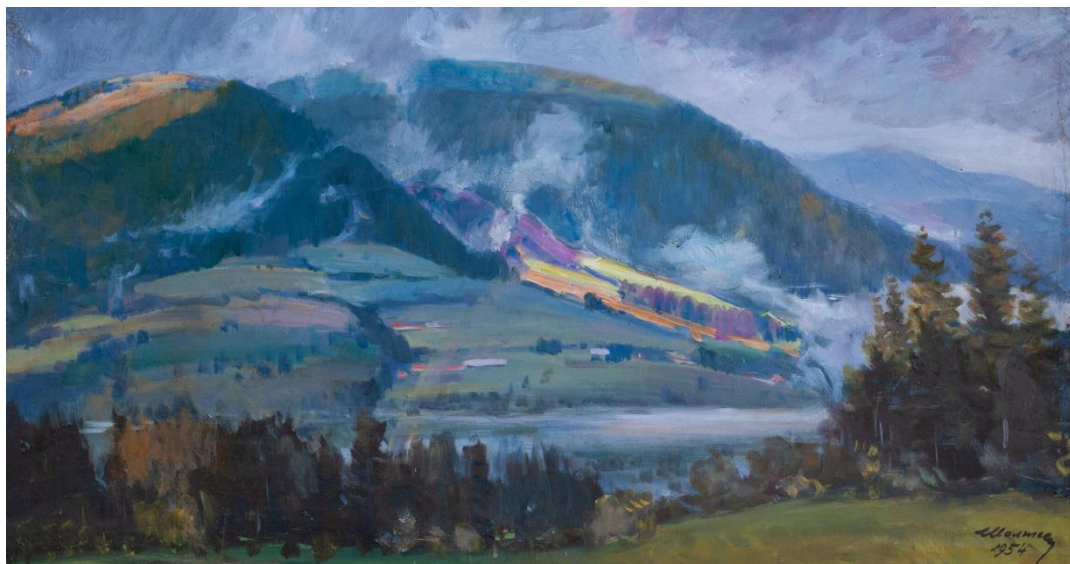


Рис. 34. З. Шолтес. Синевирські гори



Рис. 35. І. Штілман. Осіннє сонце.
1944

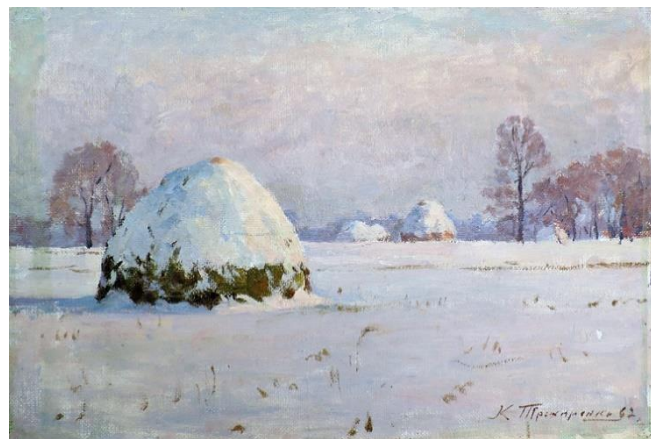


Рис. 36. К. Трохименко.
Зима в Конча-Заспі. 1962

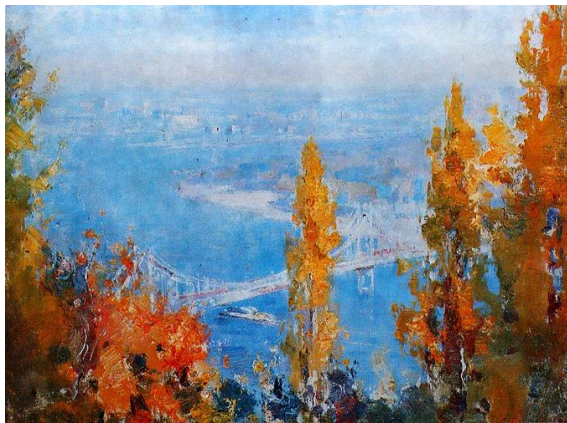


Рис. 37. С. Шишко.

Осінь над Дніпром 1079



Рис. 38. Т. Яблонська. Хліб. 1949

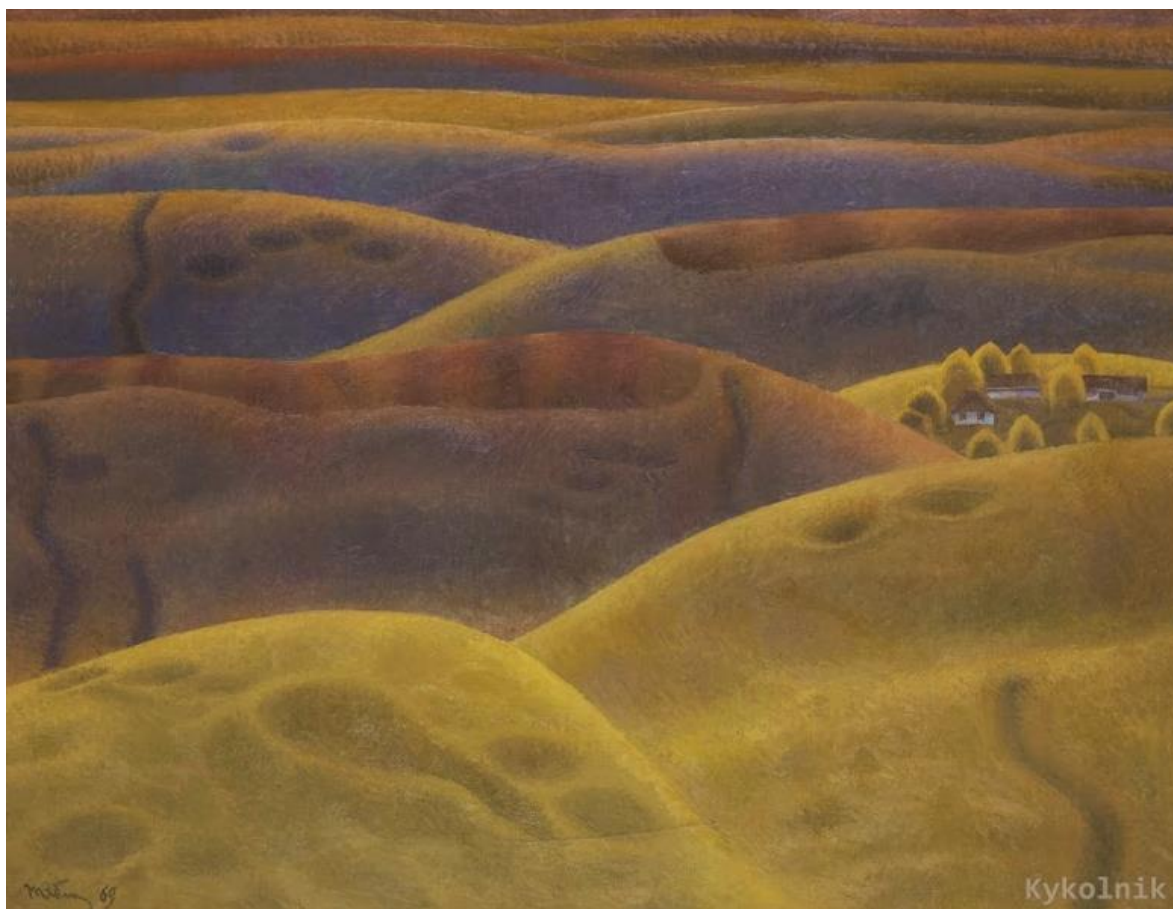


Рис. 39. Т. Яблонська. Безіменні височини. 1969

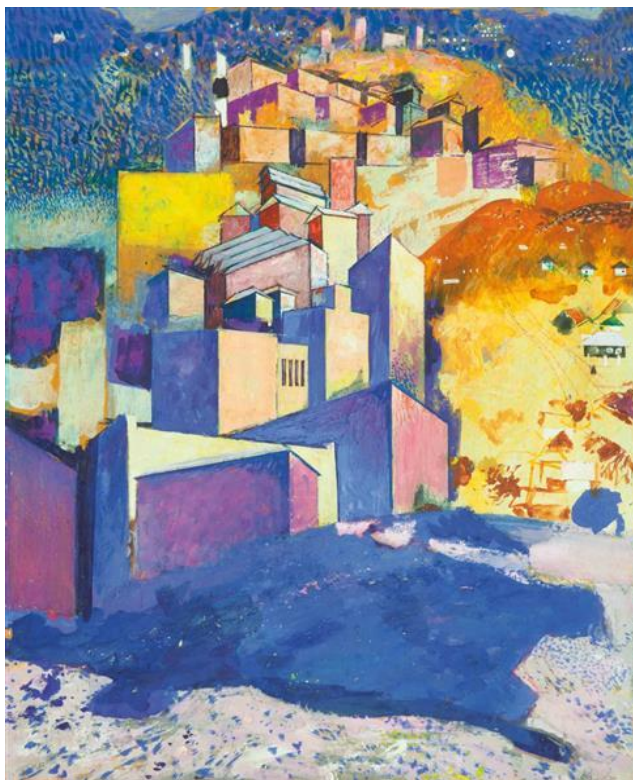


Рис. 40. В. Зарецький.
Урбаністичний пейзаж. 1980

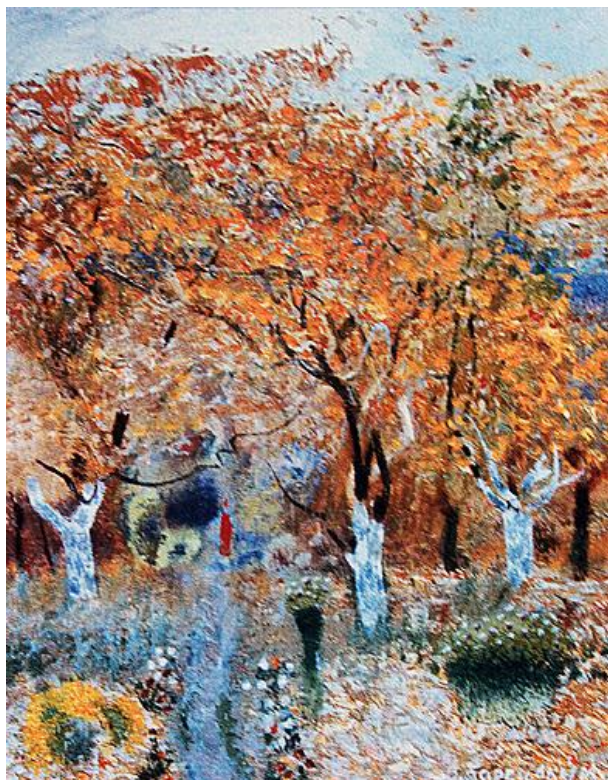


Рис. 41. В. Зарецький. Осінь.
Ранок у саду. 1984



Рис. 42. Р. Сельський. В Чорногорі. 1968

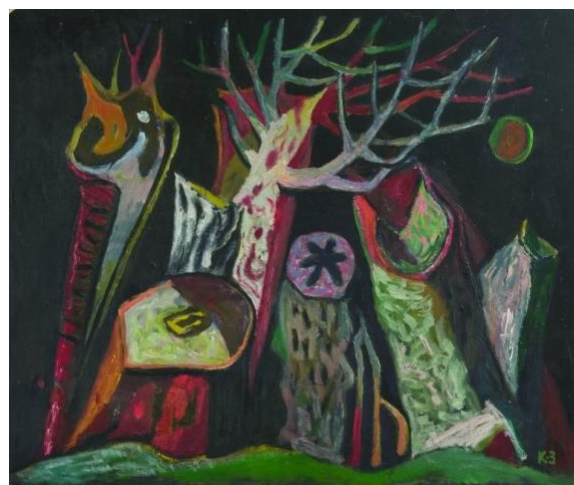


Рис. 43. К. Звіринський. Ліс.

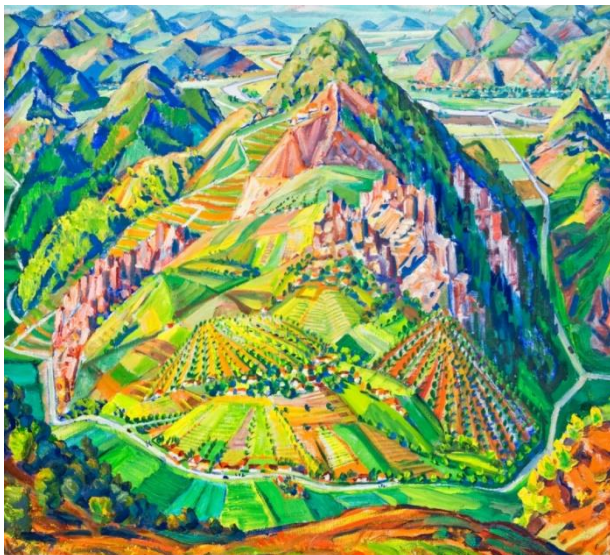


Рис. 44. Ф. Манайло. Шаянські гори.

1974



Рис. 45. З. Флінта. Поділля. Жнива.

1977

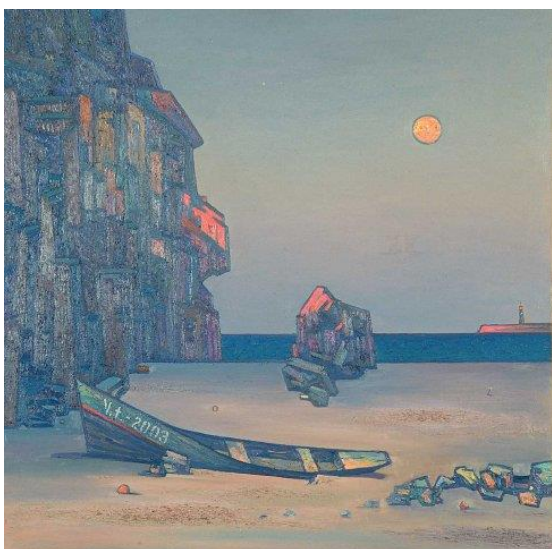


Рис. 46. В. Іванов. Спогади про море.

2003



Рис. 47. В. Гонтаров. Подвір'я мого

дитинства. 1989



Рис. 48. А. Криволап. Українські пейзажі. 2000-ні



Рис. 49. М. Гейко. Пейзаж. 1992



Рис. 50. М. Гейко. Травень. 2005



Рис. 51. О. Бабак. Зима. 2007



Рис. 52. О. Бабак. Великий
перевіз. 2015



Рис. 53. Г. Гідора. Небокрай. 2011



Рис. 54. О. Литвиненко. Поле. 2002



Рис. 55. О. Литвиненко. Будяк. 2002



Рис. 56. О. Голосій. Фантастика. 1994 Рис. 57. С. Животков. Венеція. 1995



Рис. 58. Н. Мартиненко. Рання зима.



Рис. 59. Ю. Вінтаєв. Прибій. 2015



Рис. 60. Ю. Вінтаєв. Штиль. 2015



Рис. 61. О. Сердюк. Відчуття пейзажу.

Вступна лекція-бесіда програми пленерної практики I курсу

(художньо-графічне відділення КДПУ)

Модуль II. Деталі пейзажу.

Тема лекції: Робота на пленері як складова пейзажного живопису.

Мета: актуалізація знань про пленер, ознайомити студентів з методикою створення етюду. Розвивати навички роботи у живописі, розвинути уважність, уміння використовувати теоретичну інформацію на практиці; виховувати прагнення отримувати знання, удосконалювати практичні вміння.

Ключові поняття: пленер, живопис, пейзаж, етюд, а la prima, теплохолодність.

План

1. Вступ
2. Особливості пленерного живопису
3. Процес роботи над етюдом на пленері
4. Висновок
5. Контрольні питання

Література:

1. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты. Рисунок. Живопись. Композиция. - М., 1981
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. - М.: Искусство, 1985
3. Кузин В.С. наброски и зарисовки.- М.,1981
4. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство. Часть 2. Основы живописи. – Обнинск: Титул, - 1996
5. Маслов Н.Я. Пленэр. – М.: Просвещение, 1984
6. Смирнов Г.Б., Унковский А.А. Пленэр. Практика по изобразительному искусству. - М., 1981

Зміст лекції

1. Вступ

Пленер (від фр. en plein air – на відкритому повітрі) – вид роботи, який передбачає зображення об'єктів при природному освітленні та в природних умовах. Він виник на початку XIX століття в Англії завдяки Джону Констеблю. З цього часу пейзаж стає жанром, здатним виразити філософські, естетичні та емоційні погляди та почуття художника. Пейзажний живопис на пленері збагачує знання художника про природні явища й форми, виховує жвавий інтерес до вивчення світу природи. Живопис на повітрі – основа естетичної системи художників, для яких світло і повітря набувають самостійного значення та викликають лише живописний інтерес. Така техніка роботи з природи користувалася великою популярністю у французьких імпресіоністів, що у той час ставала все більш поширеною. Пленерний живопис сформувався на основі вивчення природи при природному освітленні і використовувався в основному для створення етюдів, зараз же він є обов'язковим етапом в навчанні студентів, необхідним інструментом в освоєнні художньої спеціальності.

2. Особливості пленерного живопису

В процесі навчання живопису робота проходить в основному в приміщенні майстерні, адже на перших етапах оволодіння практичними навичками необхідно навчитися показувати об'єм простих за формою предметів, що знаходяться в статичному положенні при штучному освітленні. Завданням пленеру є оволодіння практичними навичками зображення простору різноманітного середовища існування людини: місто, парк, вулиця. Головна мета, до якої слід прагнути, – пізнання природи в її різноманітності.

Виконання навчальних етюдів на пленері дещо відрізняється від роботи в приміщенні. Велика кількість сонячного світла, безліч різноманітних рефлексів, віддаленість об'єктів пейзажу від спостерігача, зміна освітленості в залежності від стану погоди і пори року – нові і незвичні умови для студентів, які ускладнюють роботу. Основні завдання пейзажного етюдів – передача певного стану освітленості природи, повітряного середовища і широти простору. Всього

цього художник досягає за допомогою колірних співвідношень з урахуванням повітряної перспективи, а також передачею загального тонового і колірного стану, колористичної гармонії фарб природи. Важливу роль відіграє загальна тональність етюду. Наприклад, етюд, що пишеться вранці, буде виконаний в світлій тональності, фарби в ньому ніби прозорі. Етюд, написаний вдень, має при яскравому сонячному світлі теж світлу тональність, але будується на більших контрастах; у хмарну погоду тональність етюду стає темнішою і менш контрастною. У вечірньому етюді фарби згущуються, тональність етюду стає ще темніше.

Практична робота на пленері є в певній мірі творчою діяльністю, хоча і не зводиться до неї. В даному випадку кінцевою метою її є не створення картини (етюду) як твору мистецтва, а формування професійно-педагогічних уявлень, оволодіння прийомами і методами, принципами і закономірностями образотворчої мови. Особливість роботи на пленері полягає насамперед в передачі різноманіття сонячного освітлення і повітряного середовища. Це вимагає швидкого письма мазками технікою «*a la prima*».

Як приклад роботи на пленері, ми можемо визначити творчість Джона Констебла. Його полотно «Кінь, що скаче» (рис. 1) написано на основі однойменного етюду (рис. 2). Тенденції до роботи на пленері прослідковуються і в українському живописі. Так, Федір Манайло на основі етюду «Мотив Закарпатської ГЕС» (рис. 3) через рік пише полотно «Не буде тьми в Карпатах» (рис. 4).

3. Процес роботи над етюдом на пленері

Першою проблемою, що постає на початку роботи на пленері – це вибір мотиву. Тож, вибравши певне місце, необхідно розглянути все, що вас оточує; знайти певне освітлення, яке б виявилось цікавим, але варто мати на увазі, що воно може швидко змінюватися. Також варто продумати, скільки часу є на виконання етюду чи замальовки. Не треба обирати щось складне, якщо є тільки 30 хвилин, щоб його намалювати. Не слід боятись фокусуватися на маленьких предметах, таких як, наприклад, квітка. Наприклад, Ілля Рєпін виконував етюди

окремих дерев – «Берези. Сонячний день» (рис. 5), І. Труш писав етюди квітів – «Куточок маєтку художника» (рис. 6). Щодо композиції можна сказати, що пейзаж вдалий, коли не виникає бажання що-небудь прибрати або додати в композицію, а лінії і форми створюють гармонію. Деякі пейзажисти після вибору тематики, знайшовши підходящу натуру, вважають за краще накидати кілька ліній і плям на пленері, решту ж роботи роблять в студії. Це в основному відноситься до художників, які мають відмінну зорову пам'ять, що вивчають уважно натуру. Програма пленеру містить завдання з написання етюдів хмар, прикладом чого є етюди Констебла «Весняні хмари» (рис. 7) та «Хмари» (рис. 8). Ці роботи служили певним підґрунтям при написанні митцем значних полотен.

Великі труднощі на пленері представляє світло. Якщо день сонячний, сюжет добре освітлений – було б непогано, якби світло (не дуже яскраве) падало і на полотно. Пряме сонячне світло на полотні заважає оцінити яскравість фарби: на вулиці здається, що картина контрастна, а в майстерні вона постає в середніх тонах. Тому слід трохи відвернути полотно від сонця, найкраще буде працювати під деревом або навісом. Тож художник, працюючи над пейзажем на пленері, повинен час від часу вивчати свій твір в майстерні. Сонячне світло добре підкреслює основні елементи краєвиду. Натомість при хмарному небі створюється рівномірне холодне освітлення без виразних контрастів, в такому випадку краще підкреслити саме небо у роботі. Зміни освітлення протягом дня чудово прослідковуються у серії Клода Моне із зображенням Руанського собору – «Руанський собор ввечері» (рис. 9), «Руанський собор на сході сонці» (рис. 10) та «Руанський собор. Симфонія в сірому і рожевому» (рис. 11). Прикладом м'яких тонових відношень в етюді є робота Миколи Бурачека «Вигляд з Вікна. Зимовий етюд» (рис. 12), «Березень. Етюд» (рис. 13) – навпаки, відображає контрасти сонячного світла. Особливо виразно мотив з таким освітленням виглядає в міських пейзажах. О завдань на зображення пейзажу з елементами архітектури прикладами є етюд Тетяни Яблонської «Руїни Римського Форуму» (рис. 14). А етюд Йосипа Бокшая «Зима

у місті» (рис. 15) ілюструє спосіб зображення міського пейзажу з поступово зростаючою мірою узагальнення планів. Серед робіт Сергія Шишко варто виділити етюд «Осінь прийшла» (рис. 16), в якому митець вдало передає особливості пори року.

Етюди можуть бути і тривалими, виконуваними протягом декількох годин або декількох сеансів. В такому випадку робота повинна вестись в один і той же час доби за однакової погоди. У таких роботах художник, відштовхуючись від безпосереднього враження, емоційного сприйняття побаченого, йде до ретельного вивчення і відбору характерних якостей природи, до узагальнення. Прикладом тривалої роботи над етюдом є підготовче полотно (рис. 17) до картини «Московське подвір'я» (рис. 18) Василя Поленова.

Задля систематизації роботи на пленері розглянемо етапи виконання етюду:

- 1) композиція етюду (вибір мотиву, теми і сюжету; вибір точки зору; образне узагальнення природи засобами графіки, живопису, вибір формату зображення);
- 2) підготовчий рисунок (визначення пропорцій, руху і характеру просторових планів, типізація основних форм, деталізація композиційного центру);
- 3) узагальнення живописно-пластичного зображення, ліплення форми кольором (визначення загального колірної тону; передача загальних великих тонових і колірних відношень, виявлення градацій світлотіні)
- 4) завершення етюду (остаточне виявлення головного і другорядного в колірних співвідношеннях етюду).

Слід зазначити, що визначені етапи знаходяться по відношенню один до одного далеко не в суворій лінійній залежності. Наприклад, перший етап (композиція етюду) може тривати до завершення роботи з природи і фактично є її головною метою.

4. Висновок

В ході роботи на навчально-творчій практиці «Пленер» студент повинен прагнути виховувати в собі наполегливість, ініціативність, працьовитість. Пленер є для студентів важливим аспектом в освоєнні професії художнього

профілю: вчить виконувати начерки, замальовки і етюди в умовах пленеру з натури, по пам'яті та за уявою, сприяє розвитку візуального мислення, об'ємно-просторового уявлення, формує навички роботи різними художніми матеріалами.

5. Контрольні питання

- 1) Розвиток яких навичок та вмій передбачає робота на пленері?
- 2) За якими критеріями має обиратись місце для роботи?
- 3) Які завдання мають виконуватись у процесі написання етюд?

Лекція супроводжується демонстрацією відповідного візуального ряду.

Рис.1. Дж. Констебл. Кінь, що скаче. Етюд

Рис. 2. Дж. Констебл. Кінь, що скаче.

Рис. 3. Ф. Манайло. Мотив Закарпатської ГЕС. Етюд. 1959

Рис. 4. Ф. Манайло. Не буде тьми в Карпатах. 1960

Рис. 5. І. Рєпін. Берези. Сонячний день. Етюд

Рис. 6. І, Труш. Куточок маєтку художника. 1910-ті

Рис. 7. Дж. Констебл. Весняні хмари. Етюд

Рис. 8. Дж. Констебл. Хмари. Етюд.

Рис. 9. К. Моне. Руанський собор ввечері

Рис. 10. К. Моне. Руанський собор на сході сонця

Рис. 11. К. Моне. Руанський собор. Симфонія в сірому і рожевому

Рис. 12. М. Бурачек. Березень Етюд. 1917

Рис. 13. М. Бурачек. Вигляд з вікна. Зимовий Етюд. 1918

Рис. 14. Т. Яблонська. Руїни Римського Форуму. 1956

Рис. 15. Й. Бокшай. Зима у місті. 1920-ті

Рис. 16. С. Шишко. Осінь прийшла. Етюд. 1956

Рис. 17. В. Поленов. Московське подвір'я. Етюд

Рис. 18. В. Поленов. Московське подвір'я

Візуальний ряд



Рис. 1. Дж. Констебл. Кінь, що скаче.

Етюд

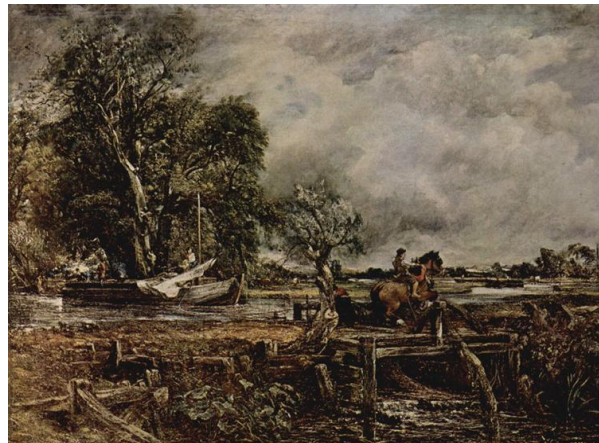


Рис. 2. Дж. Констебл. Кінь, що скаче.

1825

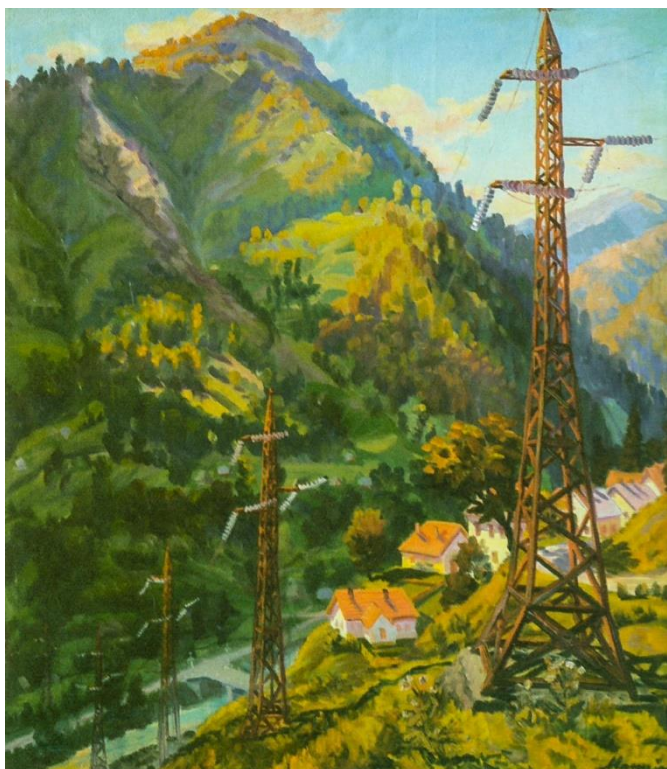


Рис. 3. Ф. Манайло. Мотив
Закарпатської ГЕС. Етюд. 1959

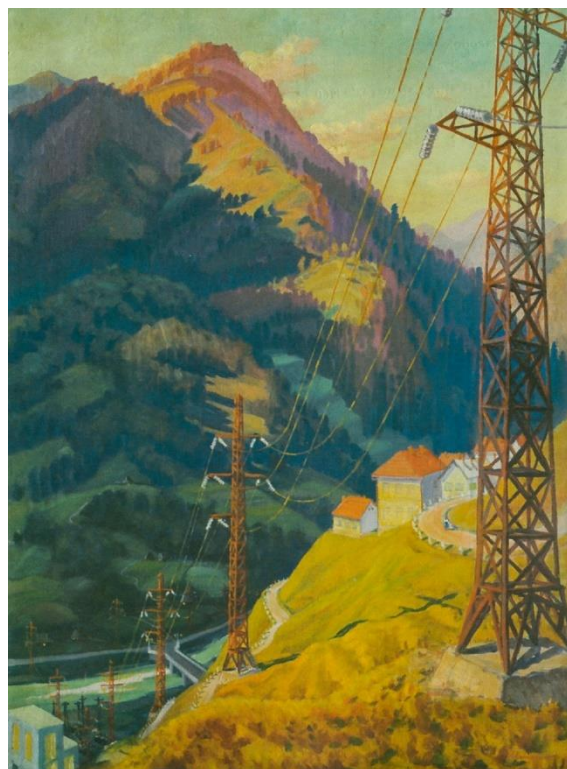


Рис. 4. Ф. Манайло. Не буде
тьми в Карпатах. 1960

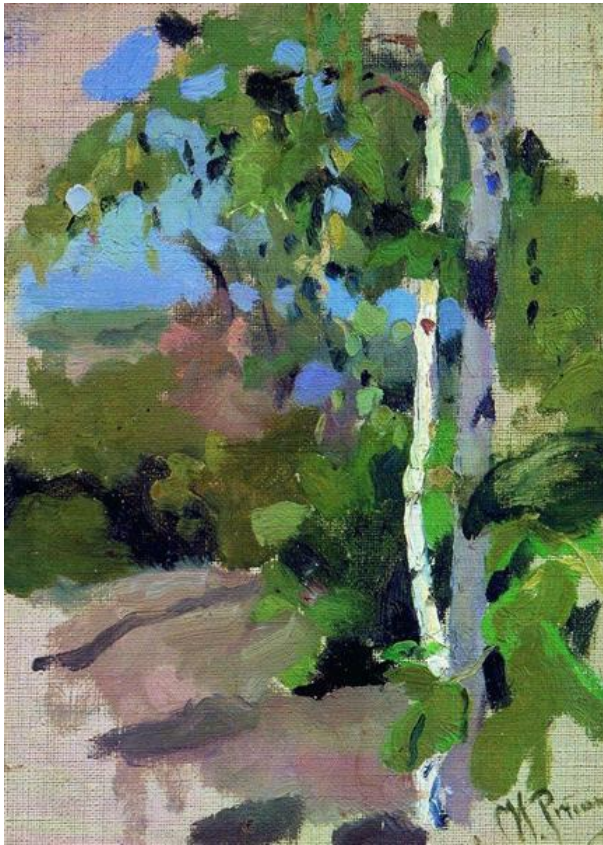


Рис. 5. І. Рєпін. Берези. Сонячний день.
Етюд

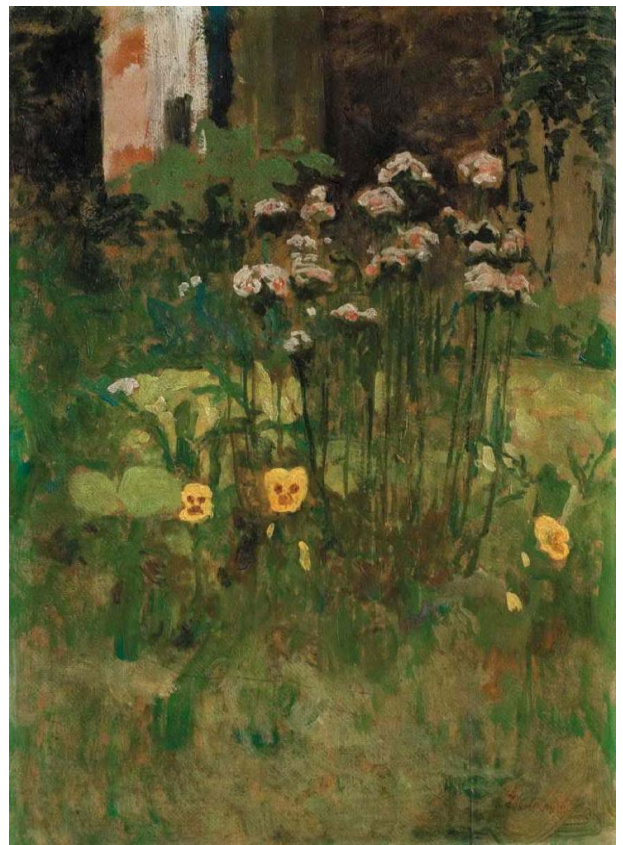


Рис. 6. І. Труш. Куточок маєтку
художника. 1910-ті



Рис. 7. Дж. Констебл. Весняні хмари. Етюд
1822



Рис. 8. Дж. Констебл. Хмари.
Етюд. 1821



Рис. 9. К. Моне. Руанський собор
ввечері. 1894

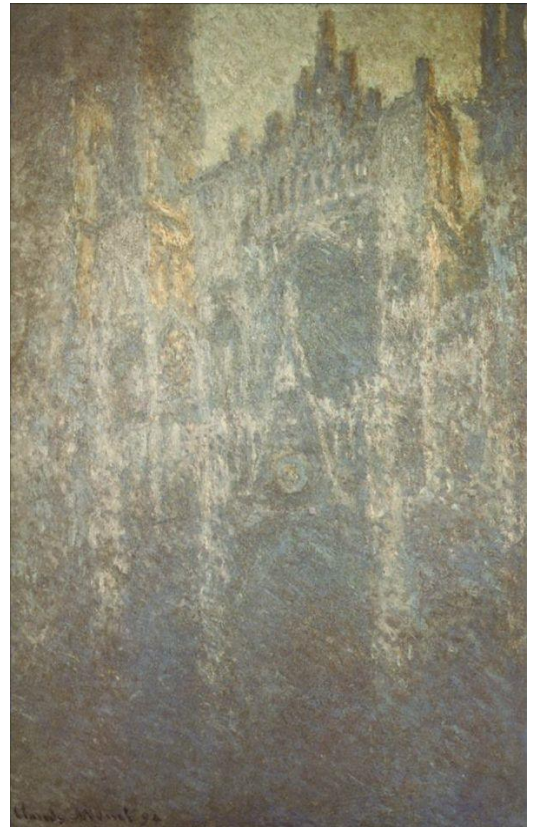


Рис. 10. К. Моне. Руанський собор
на сході сонця. 1892

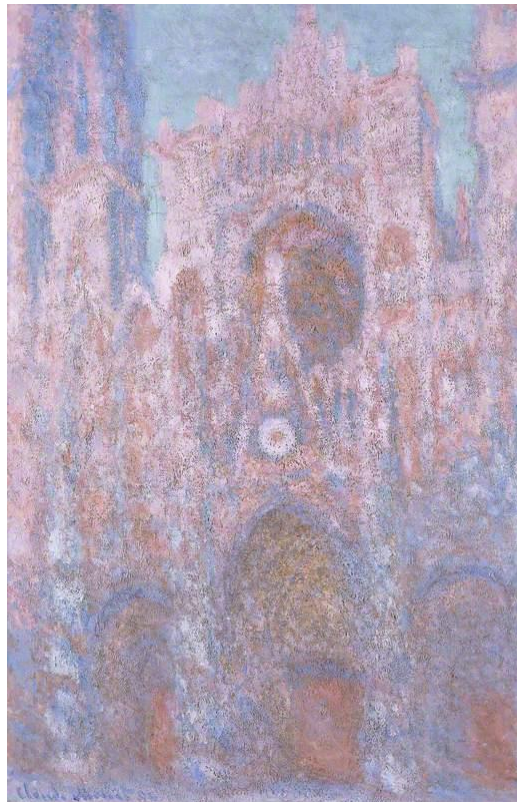


Рис. 11. К. Моне. Руанський собор.
Симфонія в сірому і рожевому. 1892

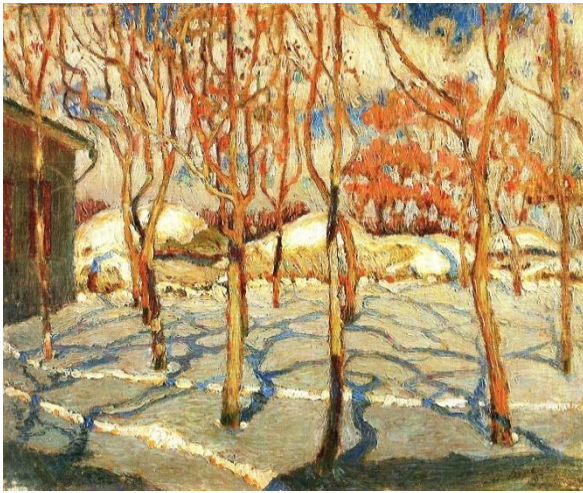


Рис. 12. М. Бурачек. Березень.
Етюд. 1917

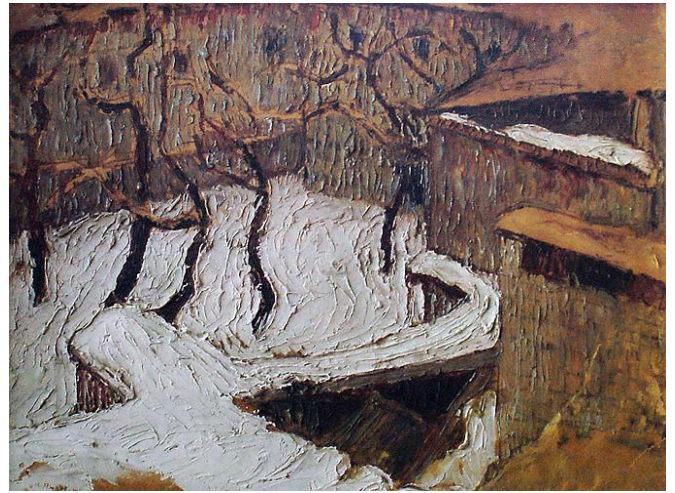


Рис. 13. М. Бурачек. Вигляд з вікна.
Зимовий Етюд. 1918



Рис. 14. Т. Яблонська.
Руїни Римського Форуму. 1956



Рис. 15. Й. Бокшай. Зима у місті. 1920-ті

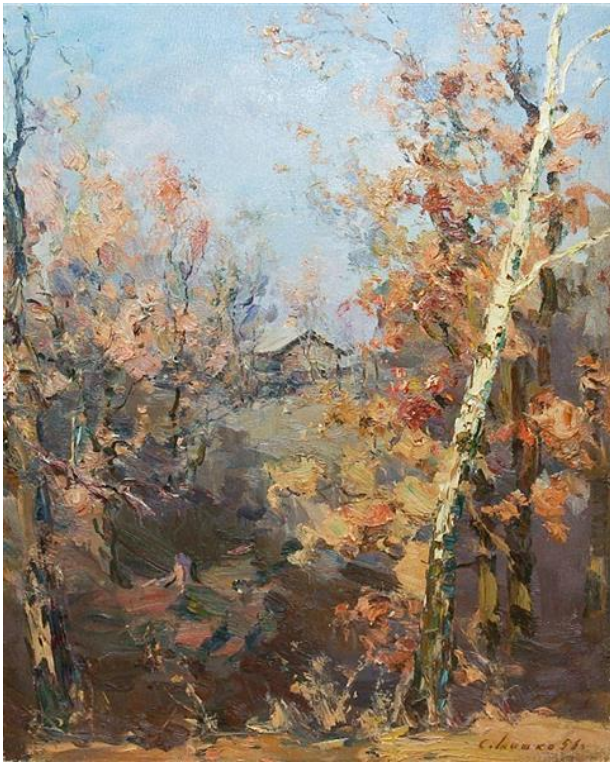


Рис. 16. С. Шишко. Осінь прийшла.
Етюд. 1956



Рис. 17. В. Полєнов. Московське
подвір'я. Етюд



Рис. 18. В. Полєнов. Московське подвір'я. 1878