

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

«Допущено до захисту»

завідувач кафедри

_____ Руслан Пильнік

« ____ » _____ 2023 р.

р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 2023

ПЕЙЗАЖНА КОМПОЗИЦІЯ «РАНОК»

(олійний живопис)

Кваліфікаційна робота

студентки групи ЗОМ-19

ступень вищої освіти «бакалавр»

спеціальності 014.12 Середня освіта

(Образотворче мистецтво)

Мостової Юлії Русланівни

Керівник: ст. викладач

Труфкін А.Д.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS ____ Кількість балів _____

Голова ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Мостова Юлія Русланівна, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що кваліфікаційна робота «Пейзажна композиція «Ранок» виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Я не надавала і не одержувала недозволену допомогу під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело. Із чинним Положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомена. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.

(_____)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ВІДТВОРЕННЯ СТАНУ ПРИРОДИ ЗАСОБАМИ ОЛІЙНОГО ЖИВОПISУ В ІСТОРІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА	7
1.1. Становлення засобів та методів зображення природного стану в олійному живописі	7
1.2. Відображення природного стану в західноєвропейському пейзажі XIX – першої половини XX століття.....	13
1.3. Вирішення природного середовища в роботах українських митців-пейзажистів: від витоків до сучасності.....	18
Висновки до розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНА ПОСЛІДОВНІСТЬ В РОБОТІ НАД ПЕЙЗАЖНОЮ КОМПОЗИЦІЄЮ «РАНОК»	26
2.1. Формування ідеї та задуму творчої роботи.....	26
2.2. Пошук та збір фактичного матеріалу.....	28
2.3. Послідовність розробки оригіналу пейзажної композиції «Ранок» в техніці олійного живопис.....	31
Висновки до розділу 2.....	34
ВИСНОВКИ	35
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	38
ДОДАТКИ	43
Додаток А.....	43
Додаток Б.....	65

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасний художньо-мистецький простір в Україні презентують різноманіття стилістичних підходів та авторських технік виконання живописного твору. Проте, основою будь-якої інноваційного художнього напрямку або індивідуального стилю є класична традиційна школа академічного живопису.

Зокрема, якщо говорити про пейзажний жанр в українському живописі, варто підкреслити його глибоке традиційне та національне підґрунтя, адже творчість перших українських художників-пейзажистів представляла собою суто академічний напрямок. Поступово розвиваючись під впливом західноєвропейських стилістичних віянь, традиційний класичний пейзаж набуває нової художньої мови, позначеної полістилізмом і, водночас, тяжінням до відображення національного змісту. Багато в чому, зростання ролі і якості пейзажу в українському живописі, пов'язане з активним розвитком плернерного руху, що передбачає безпосередньо процес роботи над художнім твором на відкритому повітрі і отримання готового результату від короткочасної роботи. Зважаючи на активне зростання ролі і значення пейзажу рідного краю в сучасному українському мистецтві, актуальним питанням залишається вивчення основ композиції та живопису в цьому жанрі. Зокрема, сучасні науковці виявляють зростаючий інтерес до дослідження та вивчення історії пейзажу, а також його стилістичних та образотворчих якостей, особливостей вирішення художнього образу і стану природи в пейзажі.

Питання розвитку олійного живопису, а також методів відображення природного стану в пейзажі, розглядається у працях зарубіжних та вітчизняних науковців: Н. Василюшиної, Н. Дігтяр, О. Тарасенко, К. Лелеко, О. Марушак, Н. Медведєвої та ін. Історія пейзажу як жанру обґрунтовується в працях – Ю. Скаканді, Е. Бергера, А. Киселева, Н. Копилової, О. Куліш, О. Макоїди, С. Побожія, С. Стрельцова, Г. Фесенко, О. Шевнюк, Н.

Амштутц, С. Слайва, Е. Шлютера та ін.; специфіка пейзажу в українському живописі вивчається такими фахівцями як Ю. Соловійов, Л. Руденко, А. Жаборюк, Г. Скрипник, Г. Склярєнко, Л. Соколюк, Д. Степовик та б.ін.; не залишилось осторонь також питання становлення та розвитку плєнерного руху в Україні, що ґрунтовно вивчається у наукових розвідках А. Жука, О. Чурсіна.

Живопис пейзажу виступає в якості об'єкту дослідження у кваліфікаційних роботах випускників факультету мистецтв КДПУ: В. Байдужньої, Ю. Василенко, А. Волокової, А. Суровцової, Г. Сємко, А. Литвин.

Разом з тим, питання відображення конкретного природного стану в пейзажі, зокрема ранкової атмосфери, засобами олійного живопису, ще не знайшло ґрунтового висвітлення серед наукових розвідок сучасних дослідників, що обумовлює актуальність даної кваліфікаційної роботи.

Таким чином, **метою** кваліфікаційної роботи обрано дослідження особливостей відображення природного стану в пейзажі засобами олійного живопису крізь призму історичного розвитку, а також в контексті стилістично-композиційної та живописної методики.

Відповідно до мети сформульовано такі **завдання** дослідження:

- з'ясувати специфіку становлення засобів та методів зображення природного стану в олійному живописі;
- визначити особливості відображення природного стану в західноєвропейському пейзажі XIX – першої половини XX століття;
- дослідити напрямки вирішення природного середовища в роботах українських митців-пейзажистів: від витоків до сучасності;
- дослідити та описати послідовність виконання пейзажної композиції «Ранок» в техніці олійного живопису.

Об'єктом дослідження є пейзажний жанр в олійному живописі у контексті західноєвропейської та вітчизняної художньої традиції.

Предметом дослідження є композиція та формально-стилістичні прийоми олійного живопису у розкритті природного стану в пейзажі.

Теоретична значущість даного дослідження полягає у: визначенні особливостей розвитку техніки олійного живопису в пейзажному жанрі у контексті творчості основних представників західноєвропейського та українського мистецтва різних часів; а також у формулюванні основних засад композиційного вирішення стану природи в пейзажі олійними фарбами. Результат дослідження становить інтерес для тих, хто вивчає історію живопису та історію пейзажу, а також досліджує техніко-технологічні аспекти олійного живопису.

Практична значущість роботи полягає у: користі для подальшої науково-дослідної діяльності фахівців різного художнього профілю. Результати дослідження разом з його окремими теоретичними положеннями можуть використовуватися у якості методичного матеріалу для проведення практичних та самостійних занять з академічного живопису, історії мистецтва на ґрунті художньо-графічного відділення факультету мистецтв, а також на базі художніх та професійних шкіл, студій, художніх класів тощо.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи: складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел, який налічує 38 позицій та 2 додатків. Основний зміст викладено на 33 сторінках. Повний обсяг кваліфікаційної роботи становить 67 сторінок. Роботу доповнюють додатки на 25 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ВІДТВОРЕННЯ СТАНУ ПРИРОДИ ЗАСОБАМИ ОЛІЙНОГО ЖИВОПИСУ В ІСТОРІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Становлення засобів та методів зображення природного стану в олійному живописі

Враховуючи проблематику даного дослідження, першочергово варто зосередити увагу на конкретизації питання щодо історії виникнення та розвитку олійного живопису, як особливої техніки, котра, часто, виступає в якості вибору в пленерному або станковому живописі пейзажу. Зокрема, як свідчить одне з найповажніших досліджень в цій галузі Ернста Бергера в його багатотомній праці «Історія розвитку техніки олійного живопису», саме до періоду творчості видатного *Яна ван Ейка*, нідерландського художника, котрий активно використовував у своїй творчій діяльності олійні фарби, олія, як в'язучий компонент згадується в теоретичних трактатах вкрай рідко [1, с.10].

Це як раз може свідчити про маловживаність олійних фарб, хоча їх технологія вже існувала до ван Ейка, і про їх наднизьку популярність, а також про те, що саме ван Ейк виступає в якості популяризатора олійної техніки живопису на теренах європейського культурно-мистецького простору XV ст. Прикметно також, що за свідченням Дж.Вазарі, Ян ван Ейк, все ж таки, намагався тримати у повній таємниці винайдену технологію олійного живопису, залишаючись довгий час її єдиним «власником»: *«Ян ван Ейк написав новим методом багато картин, котрі викликали подив у художників; вони не розуміли, як йому вдавалось зробити свої твори настільки завершеними; він довгий час не дозволяв нікому дивитись на себе під час роботи, а також не погоджувався відкрити комусь свій секрет»* [1, с.11].

Поряд з тим, у добу старонідерландського живопису, що представляє ван Ейк, олійний пейзаж ще не виокремився як самостійний жанр, проте

його перші зразки вже розроблялись окремими митцями. Зокрема, про другорядну роль пейзажу в європейському живописі протягом середньовіччя і, навіть, доби ренесансу, говорить Ю. Скаканді в багаточисельних розвідках, присвячених вивченню історії пейзажу [19; 20; 21].

Поряд з тим, в контексті даного дослідження, серед майстрів живопису Нідерландів XV ст. варто виокремити *Рогіра ван дер Вейдена*. Як стверджує О. Макойда, «фламандський митець свого часу істотно вплинув на італійське мистецтво» [12, с.1456], адже подорожуючи Італією 1449-50 рр. він спромігся виступити в якості амбасадору олійного техніки і серйозно зацікавити нею місцевих художників, сприяючи, таким чином, її подальшому розповсюдженню і активному входженню у обіг в італійському мистецтві доби Високого Відродження.

Разом з тим, у творчому доробку Рогіра ван дер Вейдена чимало творів сакрального характеру, в котрих пейзаж займає вирішальну роль у формуванні цілісного художнього образу. До таких композицій варто віднести «Євангеліст Лука малює Мадонну» 1440 р., «Оплакування Христа», «Поклоніння волхвів», триптих «Розп'яття», «Богородиця з немовлям на тлі пейзажу» 1490 р.. Зокрема, трактуючи останню роботу (Рис.А.1.1.), відомий німецький дослідник нідерландського живопису початку XX ст. Макс Якоб Фрідлендер, називає ван дер Вейдена «*Meister des gestickten Laubs*», що означає «майстер вишитого листя», прирівнюючи його живописну манеру в передачі природного середовища пейзажу до вишивки стібками [35].

Відповідний вплив Яна ван Ейка на розвиток італійського живопису, про що зазначалось вище, проявляє себе безпосередньо у творчості італійця *Антонелло де Мессіна*, котрий одним з перших художників доби раннього відродження починає активно використовувати олійні фарби у своїй роботі.

В контексті даного дослідження, уваги заслуговує один з небагатьох його творів, де пейзаж займає якщо не центральне, то, беззаперечно, важливе місце в композиції – «Явлення ангелів Аврааму» (Рис.А.1.2.) 1470-ті рр. Не дивлячись на певні перспективні недоліки, пейзаж у творі відрізняється

плановістю і вірним відношенням до світло-повітряного середовища; особливу увагу привертає вирішення переднього плану з різнотрав'ям і природним камінням, написаними з великою деталізацією. З ботанічною чіткістю і скрупульозністю передано силует Мамрійського дубу, що займає переважну частину пейзажного простору композиції. В Главі 18 Старого Заповіту момент, зображений на полотні Антонелло де Мессіна має чітке визначення стосовно періоду доби: *«І явився до нього Господь між дубами Мамре, а він сидів при вході в намет під час денної спеки»* [2]. Враховуючи потемніння олійних фарб з часом, наразі важко говорити про точність відтворення художником стану полуденного спекотного дня, ліпше назвати даний пейзаж «ідеальним», поза часовим визначенням.

Самобутнім явищем у процесі розвитку олійного живопису в італійському мистецтві доби Високого Відродження виступає творчість *Леонардо да Вінчі*, котрий вважається фундатором інноваційної та загадкової техніки живопису – *сфумато*. Винайдення сфумато дозволяє посилити в пейзажі якості передачі особливостей світло-повітряного середовища і перспективи. Зокрема, в своєму «Трактаті про живопис», Леонардо давав учням такі настанови: *«слідом за перспективою і «рельєфністю» необхідно об'єднувати «тіні та світло», щоб вони були «без риси або краю, як дим»* [25].

Таким чином, митець прив'язав «сфумато» до принципу «повітряної перспективи», згідно з яким віддалені предмети необхідно зображати більш холодним кольором і з «розмитими контурами». Відповідно, в більшості творів Леонардо із введенням пейзажу, можна спостерігати прояви сфумато і, як наслідок, певний ступінь містицизму і загадковості ландшафтів, змальованих митцем. Поряд з тим, пейзаж Леонардо також можна трактувати, як ідеальний, з глибоким сакральним, а також космогонічним значенням. Ці тенденції чудово візуалізовані в таких роботах як: «Благовіщення», «Портрет Джіневри де Бенчі», «Вакх» (Рис.А.1.3.) (до 1683 р. «Святий Іоанн Хреститель»), «Мадонна в скелях». Зокрема, в роботі

«Вакх» ідилічність та міфопоетика пейзажу гармонійно підкреслюють помітну андрогінність головного героя твору. За твердженням Н. Копилової, *«образ андрогіна...асоціюється із поняттями ідеалу, досконалості, винятковості, божественності, споконвічної цілісності, гармонії і поєднання протилежностей»* [9, с.62] в мистецтві. Отже ідеальні пейзажі Леонардо, як і інших майстрів доби італійського відродження, відповідають цілковито цій платонівській концепції ідеальної людини, схожої на янгола, доповнюють і підкреслюють її позавимірність.

У XVI столітті олійний живопис поступово переймають італійські митці видатної венеційської школи, зокрема, це було викликано напрацюваннями в техніці у творчості Антонелло де Мессіна і Леонардо да Вінчі. Поряд з тим, вологий клімат Венеції, в котрому фрески зберігались не достатньо якісно, висока стійкість олійних фарб, вкритих художнім лаком, була сприйнята схвально місцевими майстрами. За твердженням С. Стрельцової, саме в царині венеційської школи було згенеровано інноваційні тенденції в італійському мистецтві зазначеної доби. В першу чергу, було подолано заскорузлі образні системи і сюжетно-тематичні обрії, на зміну яким *«прийшли поетизовані образи з майстерним відтворенням природи, що значно позбавило живопис сталих канонів і церковної цензури»* [24, с.82].

Видатною особистістю венеційської школи заслужено вважається *Джорджоне* – представник доби Високого Відродження. В його творчому доробку чимало вивірених за композицією полотен, написаних в техніці олійного живопису. В деяких він виділяє особливо багато композиційного місця та сенсу пейзажу: «Три філософи» (Рис.А.1.4.), «Захід сонця» (Рис.А.1.5.), «Гроза» (Рис.А.1.6.), «Венера заснула» (дописана Тиціаном), «Поклоніння пастухів», «Святе сімейство». Джорджоне вдається чудово передавати стан у пейзажі, характер котрого поступово змінюється – від ідилічності у «Трьох філософах» і «Заході сонця» до підкресленої природності і цікавості до передачі атмосферного стану у видатній «Грозі».

Впізнаваною рисою пейзажів Джорджоне слугує їх побудова на вираженій тепло-холодності між переднім й середнім планами і майже локальним, чистим блакитно-синім маревом в найвіддаленішій точці перспективи пейзажу. Зокрема, у творі художника «Гроза» свідченням того, що пейзажна композиція відтворює нетиповий характер для ренесансного пейзажу, говорить твердження І. Смирнової про те, що ця робота Джорджоне виступає в якості першого справжнього, а не ідилічного, пейзажу в історії італійського живопису [22, с.7]. Важливим аспектом аналізу твору також можна вважати те, що в «Грозі» змістовну домінанту перебирає на себе пейзаж, порівняно з іншими творами митця, де центральне місце відводиться фігурам [16, с.184].

Великих успіхів у розробці пейзажу досягли художники Голландії XVII століття. Саме у цей час у пейзажі вперше виникли риси, що стали характерними для всього наступного голландського живопису: вірність народному розумінню рідної природи без героїзації фантастичних творів і відчуття поезії простих мотивів. Вони створювали вельми реалістичні зображення рідної природи, що відрізняються великою правдивістю і спостережливістю на відносно невеликих за розмірами картинах. У свою чергу, голландські живописці досягають неймовірної майстерності у використанні колориту та тональних нюансів, створюючи особливу, неповторну атмосферу у своїх картинах. Характерним стає і те, що саме голландськими художниками здійснюється розподіл пейзажів за тематикою та різновидом зображуваного ландшафту (сільський пейзаж, морський, гірський, тощо). Прийоми, розроблені голландськими живописцями для передачі освітлення і атмосфери, розкривали нові можливості перед пейзажним мистецтвом [8, с.15].

Найбільшим пейзажистом першої половини XVII століття був *Ян ван Гоєн*, чия творчість дає повне уявлення про принципи та особливості голландського пейзажу цього часу. Разом із *Якобом ван Рейсдалом* та *Пітером де Моліном* є представником так званого *тонального пейзажу*, що з'явився наприкінці двадцятих років XVII ст. [37]. Композиції картин Гоєна,

що відрізняються впевненими напруженими діагоналями перспективи до лінії горизонту, економність у кольорі – практично монохромна палітра, що відрізняє пізні твори художника, і ґрунт, що просвічує, надають їм неймовірної глибини і неповторної чарівності. Одним з виразних прийомів більшості живописних композицій Яна ван Гоєна виступає низька лінія горизонту, що дозволяло сконцентруватись художнику на відтворенні всього різноманіття станів неба: «Вид на Мердведе під Дортрехтом» 1645 р., «Гарлемське море» 1656 р., «Пейзаж з дюнами», «Пейзаж з двома дубами» 1641 р. та б. ін. Варто зазначити, що Ян ван Гоєн у назвах своїх творів ніколи не зосереджувався на відображенні того чи іншого стану природи, однак в декількох його роботах чітко відчувається вранішній настрій – як, наприклад, в оповитих м'яким і холодним серпанком рибальські човни у «Виді Дортрехта» (Рис.А.1.7.), або похмурий пейзаж «Ворота Пелкус біля Утрехта» (Рис.А.1.8.) 1646 р. також з туманним маревом над водою, що м'яко огортає рибалок на човні.

Якоб ван Рейсдал увійшов до історії світового образотворчого мистецтва як видатний майстер реалістичного пейзажного живопису. У найкращих його творах знайшли глибоке відображення різноманітні почуття й думки людини. Його образи природи, сповнені роздумів, часом романтично схвильовані, завжди урочисті й величні. У своїй творчості художник віддавав перевагу незвичним для голландського живопису зображенням лісу, бурхливих річок або струмків, старих, занедбаних цвинтарів, водяних млинів і вітряків. В одній з таких робіт Якоб ван Рейсдал змальовує стан природи, що може трактуватись і як надвечір'я, і як схід сонця – це «Ставок з млином» 1655 р. (Рис.А.1.9.) [36].

У XVIII ст. широкої популярності набуває *ведута* – характерний для венеціанського живопису вид пейзажу. Основою для формування цього напрямку послуговував міський або архітектурний пейзаж, історія якого сягає корінням у Середньовіччя. Яскравими представниками саме цього виду пейзажного живопису стали такі великі майстри як Франческо Гварді,

Антоніо Каналетто, Бернардо Беллотто. Не дивлячись на те, що ведута покликана в подробицях передавати архітектурні мотиви міських пейзажів, митцям даного жанру вдається передавати різноманітні стани через відображення неба і зміну освітлення в роботах.

1.2. Відображення природного стану в західноєвропейському пейзажі XIX – першої половини XX століття

В кінці XVIII - першій половині XIX ст. в пейзажі переважають тенденції романтизму. Важливе значення пейзажу в художній системі романтизму пояснюється тим, що романтики зближували життя людської душі з життям природи, вбачаючи в поверненні до природного середовища засіб для виправлення моральних і соціальних недосконалостей людини. Вони проявляли особливу чуйність до індивідуальної неповторності окремих станів природи і своєрідності національних ландшафтів.

Поряд з тим, за вдалим висловленням Васишиної М., улюбленим типом романтичного пейзажу на початку XIX ст. виявляється такий, що сповнений похмурості і, одночасно, бурхливості, де все знаходиться під владою стихії і несподіваності [4, с.82]. Художники-романтики пропонують глядачеві не тільки пейзажі із зображенням природних ландшафтів Батьківщини, але і змальовують з надзвичайним захопленням руїни, кладовища, склепи, рештки кораблів тощо.

Так, наприклад, творчість англійського митця Джона Крома, котрий представляє фактично перехідний період в англійському живописі від романтизму до реалізму [34], презентує зацікавленість автора у відтворенні засобами олійного живопису різних станів пейзажу, зокрема, відносно часу доби: надвечірня тиша і спокій пейзажу в «Нотінгем. Норфолк» (Рис.А.1.10.), стан неба і водного простору в «Вечірній гавані» (Рис.А.1.11.), складні тонально-живописні відношення у «Місячному сяйві» (Рис.А.1.12.).

Романтичний пейзаж особливо яскраво відтворюється у творчому доробку німецького живописця Каспара Давида Фрідріха. Меланхолійні

пошуки обумовили появу в його творчості філософсько-символічних натяків та настроїв. Навіть радісні мотиви зазвичай мають стриманий, ліричний стиль, що робить художника дуже впізнаваним. Найбільше символічне навантаження відбилося в пейзажах з поодинокими деревами, старовинними могилами,- трактованими митцем як поховання героїв, знову-таки поодиноких мандрівників і неактивних, мрійливих споглядачів місяця, дольменами, туманом, далекими краєвидами. Але і вони, ці мандрівники і спостерігачі природи, сходів місяця ввечері, дальніх краєвидів ніби застигають перед величчю природи і Бога, перед плином часу, так і не розв'язавши ні їх загадковості, ні сутності [32]. Відповідно і природний стан в пейзажах Фрідріха – складний, побудований і на контрастах, і на великій кількості тонально-живописних градацій, що добре помітно в таких знакових роботах як: «Прогулянка в сутінках», «Вечірній пейзаж з двома фігурами» 1830 р., «Ранок» (Рис.А.1.13.), «Ранок в горах» (Рис.А.1.14.) 1822 р. та ін.

В найбільшій мірі сприяв еволюції пейзажу від романтичних ландшафтів до реальних образів, які зберігають свіжість натурального етюд, англійський митець – Джон Констебл. Темою пейзажів Констебла завжди залишалася природа рідної країни, у якій художник підкреслював її скромну красу й разом з тим одухотворену велич. Розквіт його творчості припадає на 1820-ті рр. Художник особливо любив писати місто Солсбері з його старим собором («Собор у Солсбері від річки»). Його тягла також сільська Англія, простори її долин і пустищ.

Констебл часто подорожував по країні, роблячи безліч ескізів і замальовок з натури, у яких запам'яталися спостереження неба й мінливих хмар, атмосфера, рефлекси, їхній вплив на природні кольори. Уперше в історії європейського пейзажу він писав деякі з картин повністю з натури, на пленері, передбачивши творчі пошуки імпресіоністів. Роботи Констебла відрізняє романтичне, підняте звучання. Пильно вивчаючи природу, художник у той же час «офарблює» пейзаж своїми особистими ліричними переживаннями [38]. Зокрема, стан природу в різний час доби характерний

для таких живописних етюдів Констебла, як «Вид на Хемпстед зранку» (Рис.А.1.15.), «Будинок священика в Іст-Бергхолд» (Рис.А.1.16.) 1810 р., «Дедхемські луки зранку» (Рис.А.1.17.) 1811 р., «Поле жита на заході сонця» (Рис.А.1.18.) та б.ін.

Узагальненість, поетична просвітленість сприйняття світу, а також інтерес до проблем пленеру характерні для майстрів, що стоять біля витоків національних шкіл європейських реалістичних пейзажів (ранній К. Коро у Франції; частково К. Блехен в Німеччині) [30, с.305]. Зокрема, у творчому доробку Каміля Коро переважна більшість пейзажів передають мінливі стани природи з туманними ранковими краєвидами, лісовими галявинами зі стафажними фігурками людей; як правило, К. Коро використовує досить стриману палітру кольорів, побудовану на близьких нюансних відношеннях, увагу привертає також метод контрастного вирішення між світлим сяючим небом і темним переднім планом. Дивовижно витончені відношення спостерігаємо в етюді «Ранок» (Рис.А.1.19.): небо ще навіть не синє, а молочно-сіре, місцевість вдалині явно у тумані, різко промальовані лише дерева на передньому плані, які дають нам зрозуміти, в яку пору року ми потрапляємо – це, швидше за все, весна.

Представники реалістичного пейзажу середини і другої половини ХІХ ст. поступово зживали літературну асоціативність романтичного пейзажу, прагнучи показати власну цінність природи через розкриття об'єктивної суті процесів, що в ній відбуваються [10, с.75]. Пейзажисти цього періоду домагалися природності і простоти композиції (зокрема, відмовляючись в більшості випадків від панорамних видів), детально розробляли світлотіньові і нюансні відношення, що дозволяло передати матеріальну відчутність природного середовища. Успадковане від романтизму етико-філософське звучання пейзажу приймає тепер більш демократичну спрямованість, яка виявляється і в тому, що в пейзаж все частіше включалися люди з народу, сцени сільської праці.

У XIX столітті, французькі пейзажисти з барбізонської школи звертають увагу глядача на просту та щирі сільську природу. Такий жанровий стрибок чітко пояснює Г. Фесенко, говорячи про те, що художники-пейзажисти цієї школи негативно ставились до технологічної революції, вбачаючи порятунок духовної гармонії в сільській місцевості, як культуриносія і місця відпочинку від урбанізованого світу [27, с.143]. Аналогічної думки тримається і французький дослідник Б. Давасе, називаючи ліс Фонтенбло, часто зображуваний барбізонцями – уособленням наростаючих екологічних проблем і бажанням художників зобразити природу в її початковому стані, до втручання людини [33]. Дійсно, відповідні тенденції щодо відтворення природного стану в пейзажі, помітні у творчості найяскравіших представників барбізонської школи: Т. Руссо (Рис.А.1.20.), Ж. Дюпре, Н. Діаз (Рис.А.1.21.), Ш. Добінї (Рис.А.1.22.), К. Тройона, котрі працювали в селі Барбізон у лісі Фонтенбло в 1830–1860 роках.

Представники течії імпресіоністів широко розповсюдили у пейзажному живописі не лише спокійні та помірні сільські, але і динамічні мотиви сучасного їм міста. Імпресіоністи у своїх творах намагаються відтворити шляхетні, витончені особисті спостереження мінливих миттєвих відчуттів і переживань, природу, схопити мінливі ефекти світла, проте, на відміну від неокласицизму не мають на меті об'єктивно відобразити реальність, а ставлять за ціль поділитися власними почуттями зі спостерігачем твору, вплинути на нього.

До найбільш відомого представників напряму, котрий в своїх творах підіймав питання саме відтворення стану в пейзажі, можна в першу чергу назвати Клода Моне. Він писав свої картини рядами малих кольорових цяток чистих спектральних кольорів, а не змішував їх на палітрі, як зазвичай роблять художники. Він розраховував на оптичне суміщення кольорових цяток в зоровому сприйнятті. Завдяки цьому прийому Моне прагнув створити враження м'якої вібрації повітря, і це надає його картинам абсолютно оригінальний вигляд.

Ранні картини Моне, такі як «Жінка в зеленому» (1866), «Жінки в саду» (1867), та деякі пізніші – «Міст в Аржантейлі» (1874), «Скелі в Бель-Іль» (1886) – відзначаються свіжістю і багатством колориту. В пізніших творах, наприклад, «Враження. Схід сонця» (Рис.А.1.23.) (1873), «Бульвар Капуцинок у Парижі», (1873), а особливо в картинах останніх років – серія «Стіжки» (Рис.А.1.24.) (1890–1891), «Тополі», види Лондона (1900–1904 рр.) – Моне захопився передачею суб'єктивних, випадкових, скороминучих вражень, самодостатніми експериментами в розкладанні кольорів.

Імпресіонізм вплинув на багатьох живописців інших країн (зокрема в Україні - П. Левченко, О. Мурашко, І. Трущ, О. Новаківський та ін.), що проявлялося в освоєнні інших сторін реальності, оволодінні ефектами пленеру, висвітлюванні палітри, ескізності манери, засвоєнні окремих технічних прийомів.

Певною мірою, традиції імпресіонізму продовжують, у видозміненій формі, художники постімпресіоністи. Так, з точки зору монументалізму, неймовірну естетичну цінність являє собою Поль Сезанн, з його могутньою та величною красою природи. Надзвичайно напруженими та емоційними вбачаються пейзажі Вінсента ван Гога (Рис.А.1.25.), у той час, як на полотнах Жоржа Сьора та Поля Синьяка природа постає неймовірно живою та ледве не фізично відчутною для глядача.

У ХХ столітті пейзажний напрям у живописі набув особливої популярності серед представників найрізноманітніших художніх течій, серед яких: фовісти (Анрі Матіс, Андре Дерен, Альбер Марке, Моріс Вламінк, Рауль Дюфі та ін.); кубісти (Пабло Пікассо, Жорж Брак, Робер Делоне та ін.); сюрреалісти (Сальвадор Далі) ; абстракціоністи (Василь Кандинський, Хелен Франкенталер). Проте, не менш значну роль у пейзажі ХХ століття відіграли і представники реалістичних напрямів, а саме Рокуелл Кент, Джордж Уеслі Беллоуз, Ренато Гуттузо, тощо.

1.3. Вирішення природного середовища в роботах українських митців-пейзажистів: від витоків до сучасності

Шлях розвитку українського пейзажного живопису відбувався на тлі загального підйому української культури та мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Українська художня культура у другій половині XIX ст. переживає період важливих трансформацій, набуваючи все виразніше окресленої національної форми. Українське малярство того часу функціонує передусім на засадах жанровості. Саме від другої половини XIX ст. утворюється гнучка і доволі розгалужена структура жанрів, покликана зобразити й відобразити сучасне життя у всій його повноті на засадах реалістичного трактування образу.

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 [6, с. 27].

Багато для розвитку українського романтичного пейзажу зробив Т.Г. Шевченко, власне, започаткувавши видання славнозвісного альбому «Мальовнича Україна». Митець хотів увічнити рідний край, показати світові його красу, незвичайну історію, оригінальні звичаї. Для цього він звертається не до живопису, а до графіки, зокрема до гравюри, яку вважав одним із найбільш доступних для народу видів у мистецтві [18, с.8]. Але все ж таки, якщо говорити про пейзаж в галузі олійного живопису, варто згадати в першу чергу діяльність Товариства пересувних художніх виставок на території України в середині XIX століття та прізвища відомих українських митців, задіяних в даному проекті, зокрема Костянтина Трутовського, Миколу Пимоненка, Олександра Мурашка, Кіріака Костанді та ін.. У 1872 р. у Києві відкрилась перша пересувна виставка, теми картин якої були по'язані з побутом, історією та природою України [23, с. 49].

Зокрема, метою своєї художньої творчості К. Трутовський вважав зображення звичайного життя українського селянства тодішньої Слобожанщини, життя, що невблаганно зникало під впливом русифікаторської політики російського царату та зламу старих патріархальних традицій українського народу. Всі свої українські картини Костянтин Трутовський мріяв об'єднати в два великих цикли – «Альбом сцен українського життя» (акварелі) та «Живописна Україна». Переважно К. Трутовський розробляв композиції сюжетно-тематичного характеру, проте пейзаж в його роботах завжди посідав чільне місце і відтворював ідентичні куточки української землі (Рис.А.1.26.).

В одному часовому проміжку з К. Трутовським творив визнаний майстер українського реалістичного пейзажу – професор Академії, керівник пейзажної майстерні – В. Орловський, котрий, щоправда, стояв осторонь від передвижництва. В побудові його пейзажів спостерігаються всі засади академічності: кулісність, трьох-плановість, які він використовує для створення суто українського пейзажу. Проте наряду з романтичним пейзажем він намагається відтворити своєрідні куточки простої природи, вирішуючи завдання, які ставили перед собою барбізонці, що помітно в багатьох його роботах: «Хати в літній день» 1870-ті рр., «Вид на Україні» (Рис.А.1.27.) 1883 р., «Український пейзаж», «Літній день». Неперевершеною майстерністю у відтворенні стану природи в українському краєвиді просякнуті полотна «Полудень» (Рис.А.1.28.) 1880 р. і «Косарі» (Рис.А.1.29.). В останній роботі особливо відчутно відображено прохолодний літній ранок, коли сонце вже встає над обрієм, але в низинах все ще зберігається тінь і легкий туман [6, с.64].

Яскравим представником передвижництва був також український художник київської школи – Сергій Світославський. Його вчителі – представники реалістичних традицій в живописі, О.Саврасов і В.Перов. Зокрема, О. Саврасов, чию пейзажну майстерню відвідував Світославський, передавав учням своє глибоке розуміння і любов до природи, вчив відчувати

красу найпростіших, непоказних її куточків і поетично втілювати їх на полотні.

Наслідуючи вчителів-передвижників, Світославський своєю творчістю визначив далші шляхи розвитку реалізму в пейзажному мистецтві України, куди він повернувся після закінчення художньої освіти. Піднесене, інтенсивне відчуття багатобарвної, живописної краси світу пронизує і етюди, забарвлені інтимним ліризмом, і епічні полотна. Всі твори Світославського мають прагнення до поетизації буденного пейзажу, а також можна говорити про наявність високої майстерності митця у передачі природного стану в різну пору року або доби, що добре прочитується в таких роботах, як: «Українська ніч. Корчма» (Рис.А.1.30.), «Кінець літа» (Рис.А.1.31.), «Пейзаж з вітряками» (Рис.А.1.32.), «Вечір в степу» та ін.

Творчість пейзажиста П. Левченка, представника харківського мистецького осередку, також значне явище в українському реалістичному живописі кінця ХІХ – початку ХХ ст.. Талант художника носить яскраво виражений ліричний характер, його пейзажі сповнені поетичного почуття, в якому немає ні перебільшень, ні сентиментальності, ні солодкуватості. Звичайно невеликі за розміром твори художника просякнуті м'якою, наспівною мелодійністю, характерною для українських народних пісень. Чарівність творчості Левченка в його безмежній любові до української природи. Його картини щирі, прості і змістовні. З 1886-о по 1904-й роки Левченко – незмінний експонент Товариства передвижних художніх виставок. В наступні роки він бере участь у виставках українських художників Харкова, Києва, Одеси [7, с.111].

Питання передачі стану природи чудово відтворюється в таких живописних етюдах П. Левченка, як «Пейзаж з човном» (Рис.А.1.33.) зі складними тонально-живописними відношеннями в освітленні неба і землі в надвечірній час, «Хата біля річки» (Рис.А.1.34.), «Пізня осінь. Глухомань» (Рис.А.1.35.) та ін.

Один з найвидатніших українських митців передреволюційної доби, знавець українського орнаменту і народного мистецтва, також представник харківської мистецької традиції, С. Васильківський, багато зробив для піднесення пейзажного жанру до провідних тем в українському живописі.

Навчаючись у Парижі, С. Васильківський, захопився барбізонцями. Копіював їхні твори, малював Барбізон. Результатом закордонного відрядження було майже 50 тонких і тендітних творів, що були показані на виставці в Академії і принесли авторові великий успіх (критика їх назвала “мініатюрними перлами”) [6, с.68]. На них відбилась характерне для барбізонців панорамне зображення простору, неба, сріблястий повітряний серпанок. Ці риси зберіг Васильківський і в українських пейзажах, емоційних і поетичних.

В пейзажі він досяг вершин майстерності і здобув європейське визнання, часто вдавався до відтворення складних станів у пейзажі, про що свідчать такі роботи, як «Вітряк» (Рис.А.1.36.), «Ранок» (Рис.А.1.37.), «Спекотний полудень», «Вечір» (Рис.А.1.38.), написані наприкінці ХІХ ст. Художник чуттєво вловлював стан природи, відтворював повітряне середовище, що засвідчують такі полотна як «Бездоріжжя», «На греблі. Воли біля броду», «Козача левада» (Рис.А.1.39.).

Кириак Костанді – активний учасник пересувних виставок з 1882 р., один із засновників Товариства південноросійських художників, на виставках якого постійно експонував свої картини. Вихований у традиціях передвижників, на початку творчого шляху звертався до проблем сучасного буття. Його твори випромінюють небесну синь, весняну зелень, сонячне світло, спалахують яскравими барвами. Найвідоміші твори: «Гуси», «В люди», «Бузок цвіте» (Протиставлення яскравої природи і краси життя затворництву старого монаха.). Зокрема, у творчому доробку Костанді зустрічаються ліричні етюди реалістичного характеру, в котрих вдало передано різноманітні стани природи у час вранішньої доби: «Весняний ранок» (Рис.А.1.40.), «Татарська сакля в Криму», «Рання весна» та ін.

Поряд з зазначеними майстрами працювали у жанрі та мали успіх у Європі Михайло Ткаченко (Рис.А.1.41.), Іван Похитонов (Рис.А.1.42.), Михайло Беркос, Костянтин Крижицький (Рис.А.1.43.). Кожен з них мав власну творчу манеру та підхід до інтерпретації образів природи рідного краю [23, 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. Найповніше розкрилась оригінальність митця з декоративною барвистістю в роботах останнього періоду його творчості.

На зламі ХІХ і ХХ століть набирає сили нове покоління західноукраїнських художників, вихованців європейських художніх академій, зокрема Краківської, з яких у пейзажному жанрі працювали Іван Труш та Олекса Новаківський.

І. Труш зробив неоціненний внесок до розвитку пейзажного жанру. Твори його приваблюють особливим ліризмом, філософським звучанням, задумованістю, щирістю у висловленні поетичного враження. Щодо манери і напрямку творчої діяльності Івана Труша, можна говорити про його безпосереднє відношення до імпресіонізму, про що зазначає у своєму дослідженні і Ю.В. Ямаш, прирівнюючи художника до постаті французького митця Клода Моне [23, с.45].

До кращих пейзажів митця слід віднести його велике полотно «Захід сонця в лісі» (Рис.А.1.44.) , «Пейзаж з кипарисами». Саме Труш вперше серед західноукраїнських художників творчо осмислив та використав досягнення імпресіоністів, приділивши увагу передачі повітряного середовища та кольорових рефлексів.

Талановитим і темпераментним експонентом з одного боку імпресіонізму, з іншого – краківського постімпресіонізму був уродженець забручанського Поділля Олекса Новаківський [6, с.87]. Пейзаж займає чільне місце у творчому доробку О. Новаківського. Так, ранній період

творчості художника особливо яскраво позначений пленером, пошуками гармонії колористичних і пластичних образів світу. Працюючи на пленері художник зрозумів роль світлового середовища у пластичній організації твору, де предмети втрачають матеріальність і чіткість форм (ця закономірність помітна в імпресіоністів).

Варто зазначити, що О. Новаківський рідко застосовує дрібний імпресіоністичний мазок у своїх ранніх роботах. Але у його невеликих за розмірами пейзажах безсумніву присутні мерехтіння світло – повітряного середовища і настроєвість, навіть затишок. Неодноразово звертається О. Новаківський до висвітлення пейзажу: «Осмолода» 1909 р., «Вечір наближається» (Рис.А.1.45.) 1924 р., «Рання весна у горах» 1930 р., «Гора Грегит» 1931 р. та ін.

В культурно-мистецькому вимірі з другої половини ХХ ст. і до сьогодні, в українському живописі важливе значення має пленерний рух, адже завдячуючи існуванню різноманітних угруповань сучасних митців, котрі активно приймають участь у колективних пленерах, жанр пейзажу невинно розвивається. Цей рух генерує появу нових талановитих художників, які у своїй творчості зберігають і продовжують реалістичні традиції українського пленерного пейзажу, що йдуть від С. Васильківського, П. Левченка, І. Труша, О. Новаківського, М. Бурачека (Рис.А.1.46.), М. Глуценка, С. Шишка, Ф. Захарова (Рис.А.1.47.), А. Кашшая (Рис.А.1.48.) [29, с.132].

З середини ХХ ст. активною пленерною роботою займається видатний український художник – Микола Глуценко. Як зазначає В. Бондаренко, *«він епізодично виїжджав у окремі регіони України, де змальовував красу краю»* [3, с.63]. Він захоплювався мінливістю природи, описуючи її різноманітні стани та зміну погоди. Його пейзажі не просто копіюють навколишнє середовище, вони передають ставлення художника до дійсності. В багатьох пейзажах М. Глуценко вдається передати атмосферу, настрій і стан природи за рахунок живих натурних спостережень, досконалої та вільної живописної

манери. Серед великої кількості робіт зустрічаються твори, в котрих по-різному відображається ранкова тематика в пейзажі: «Туман проходить» (Рис.А.1.49.), «Осінній ранок», «На весні», «Дорога», «Схід сонця над морем» та ін.

У 60-70-их рр. уславлений пейзажизм України репрезентували карпатці Й. Бокшай, В. Габда (Рис.А.1.50.), А. Коцка, Б. Кузьма, В. Микита, З. Шолтес (Рис.А.1.51.) та ціла плеяда кримських живописців: В. Бернадський, В. Вінтаєв (Рис.А.1.52.), Д. Волков (Рис.А.1.53.), Ф. Захаров та багато їх колег – киян, харків'ян, одеситів [28, с.250].

З середини 90-х років ХХ ст. розвиток образотворчого мистецтва України переживає глобальні зміни, які відбулися внаслідок демократизації громадського життя з надбанням Україною незалежності. У нових умовах мистецтво, яке звільнилось від ідеологічних обмежень і переслідувань інакомислення, характеризується співіснуванням самих різноманітних напрямків і тенденцій. У великій мірі переосмислюються традиції і методи у пейзажному живописі. Поступово відроджується і набуває нових якостей пейзажний жанр [28, с.250].

Сучасні пейзажисти Харкова, які відчувають і підтримують традиції пленерного живопису попередніх поколінь пейзажистів-харків'ян, не могли не відгукнутися на підйом руху творчих пленерів. Серед найбільш активних учасників пленерів є Ю. Вінтаєв, В. Чурсін, В. Бабак, В. Панов, М. Алатарцев, В. Ганоцький, В. Чурсіна, В. Сафіна, О. Коцарєв, Н. Вінтаєва. З молодих художників це О. Дмитрієв, О. Кріущин, Д. Єфіменко, С. Коваленко, О. Чурсін, Н. Третьякова, В. Ковальов, К. Волошко, О. Мороз і ін. [29, с.132].

Висновки до розділу 1

В першому розділі ґрунтовно проаналізовано особливості становлення техніки олійного живопису, а також формування пейзажного жанру. Особливу увагу зосереджено над розкриттям питання щодо специфіки відтворення природного стану у роботах основних представників жанру

протягом історії – від XV ст. до сьогодення. Зокрема, з'ясовано, що українська національна школа пейзажу акумулює в собі досвід не тільки місцевих художників, але і зарубіжних митців, що представляють різні мистецькі угруповання, художні школи та стилістичні напрямки. З огляду на це, вирішення стану природи в пейзажі часто залежить від керівного художньо-стилістичного напрямку доби, проте і авторське бачення митця також сильно впливає на остаточний результат.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИЧНА ПОСЛІДОВНІСТЬ В РОБОТІ НАД ПЕЙЗАЖНОЮ КОМПОЗИЦІЄЮ «РАНОК»

2.1. Формування ідеї та задуму творчої роботи

«Головна характеристика творчості, - за твердженням О.Л. Туриніної, - створення нового» [26, с.5]. Поряд з тим, серед сучасних позицій науковців стосовно природи творчості виділяють два підходи. У межах першого з них творчість розглядають як діяльність, спрямовану на створення нових суспільно значущих цінностей; основну увагу приділяють критеріям об'єктивної новизни й оригінальності продуктів творчої діяльності. Другий підхід пов'язує творчість із самореалізацією людини, з розвитком мотивації її творчої діяльності. Критерій творчості в такому розумінні, її цінність — особистість самої людини, а не тільки продукти творчої діяльності. Отже, творчу діяльність можна охарактеризувати за допомогою таких параметрів: суб'єкта творчості; продукту творчості; умов, у яких проходить творчий процес. Безперечно, що центр творчості, його основа – сама особистість, суб'єкт, без якого неможлива творча діяльність.

В образотворчому мистецтві – це, насамперед, особистість художника, початківця або професіонала. В будь-якому разі, незалежно від рівня досвідченості, творчий процес над створенням «нового» має визначений, сталий і підпорядкований психологічно-фізіологічним параметрам особистості характер. Більшість дослідників творчого процесу виділяють в ньому певну кількість стадій, крізь котрі проходить художник, рухаючись до кінцевого результату - твору мистецтва.

Як наголошує В.Г. Щербина, спираючись при цьому на ґрунтовну базу теоретико-практичного матеріалу з композиції в образотворчому мистецтві, саме виникнення художньої ідеї – є першочерговим етапом творчого процесу [31, с.306].

«Художня ідея як задум твору, - це відкриття, результат сформованого ракурсу бачення дійсності, «продукт вражень і мислення, уявлення і цілеспрямованості» [17, с.18]. Процес вивчення, осмислення ідеї передуює подальшому розв'язанню художньо-композиційних завдань. Тільки в цей час відбувається попереднє «прогнозування». Його сутність полягає в тому, що шляхом актуалізації набутого матеріалу, життєвого досвіду, образів сприйняття, художня ідея спростовано включається ще в невизначену «конструкцію», в середовище цього матеріалу і цим самим здійснює «чорнову прикидку». Будь-який мистецький твір повинен містити в собі і відбивати одну пануючу ідею у всій її повноті і цілісності. Спосіб викладення відображення цієї ідеї і відповідно з нею розташування, поєднання окремих частин (форм) - все це становить сутність композиції. Саме ідея, зміст обирає собі формат, пропорції і розмір зображення твору.

За влучним зауваженням К. Лелеко, *«ідея постає організуючим початком художньої діяльності та є умовою цілісності самого твору, вона насичена якостями об'єкта зображення» [11, с.10].* Коли тема та ідея в єдності, спільний зміст виступає головним й складає сутність явища. Цілісним образно-естетичним сенсом твору є художня ідея. Вона, по відношенню до загальної системи конкретного твору, відіграє реальну синтезуючу роль, частин твору, втілюється в конфлікті, сюжеті, характері, композиції.

В ході дослідження різних аспектів творчості, Н.В. Медведева приходить висновку, що процес формування задуму умовно складається також з певних стадій: виникнення задуму (поява бажання дещо намалювати або отримання тематичного завдання) – первісний задум; розвиток задуму в ідеях, образах, поява первинних замальовок в нарисах, ескізах тощо – проміжний задум; трансформація задуму з попередніх розробок в кінцевий остаточний варіант; втілення кінцевого варіанту в матеріальний продукт з подальшою деталізацією, уточненнями, незначними змінами – остаточний задум [14, с.153].

Виходячи з вищезазначеного, стає очевидною необхідність додержуватись у творчій діяльності визначеної послідовності, адже вона продиктована не тільки потребою у результаті, але і природними здібностями людини до самоаналізу, спостереження, а також інших ментальних функцій, що приймають участь у творчому процесі. Саме цим принципом послідовності керувались і ми під час розробки кваліфікаційної роботи – пейзажної композиції «Ранок».

Враховуючи те, що робота виконувалась олійними фарбами в пейзажному жанрі, специфіка формування і втілення задуму відрізнялась також своїм характером. В першу чергу, необхідно зазначити, що обрана нами тема кваліфікаційної роботи є не випадковим рішенням, адже формувалась протягом чотирьох років навчання на художньо-графічному відділенні факультету мистецтв. Багато в чому, на вибір тематики дослідження, справили заняття з пленеру і великий обсяг самостійної роботи, присвяченої розробкам та пошукам пейзажних мотивів рідного краю. Наявність певного досвіду у розробці композиційного рішення в пейзажі, а також щире захоплення цим жанром, спонукало до остаточного затвердження теми, пов'язаної із відтворенням певного стану природи в натурному пейзажі.

Отже, в якості ідеї даної роботи можна назвати бажання реалізувати себе як художника в галузі олійного натурного живопису, а задум творчої роботи полягав у відтворенні ранкового настрою в пейзажі.

2.2. Пошук та збір фактичного матеріалу

Виконання пейзажу у техніці олійного живопису, як і розробка твору у будь-якій з інших технік образотворчого мистецтва, потребує зваженого підходу до кожного з етапів його створення. Творчу роботу над пейзажем супроводжують ретельні композиційні пошуки, опрацювання ескізів та написання етюдів, оскільки створити повноцінну картину за один сеанс, з натури, майже неможливо. Таким чином, процес безпосереднього виконання

пейзажної композиції можна розділити на декілька етапів: пошуки природи; опрацювання композиції та конструктивна побудова; створення підмальовки; моделювання; детальне опрацювання предметів першого плану; узагальнення.

Отже, в даному підрозділі йде мова саме про пошуки природних мотивів для майбутньої завершеної пейзажної композиції і їх опрацювання. За влучним зауваженням В.Г. Щербини, *«найважливішим моментом живопису етюду пейзажу є вибір мотиву»* [31, с.310]. В даному випадку слід підкреслити, що досвідчений художник перед початком роботи з природи певним чином налаштовується, визначає мету й завдання майбутнього етюду.

Паралельно необхідно знати й враховувати деякі рекомендації при пошуку мотиву і його композиції. По-перше, не слід ставити на перше місце пошук ефектних місць для зображення. Досвід пленерної практики показує нам, що прості й скромні мотиви, що перебувають буквально навколо нас, здатні надихнути художника на створення етюду який вийде за рамки простого вивчення природи. Для зручності компоювання можна використати спеціально приготовлені з паперу рамки або, у крайньому випадку, долоні рук і пальці. Дивлячись на природу через передбачуваний формат легше уявити й уточнити композиційне рішення етюду. При компоюванні варто враховувати пропорційні відносини всіх частин пейзажу, щоб зображення було природне, виразне й відповідало задуму художника. Звернути увагу на просторові завдання в етюді, домогтися пластичної виразності окремих частин пейзажу.

Враховуючи тематику даної кваліфікаційної роботи, а також відповідно до ідеї та задуму індивідуально-творчої роботи над пейзажем, питому частину пошукового матеріалу було зосереджено навколо необхідності накопичення експлікації етюдів, що відображають різноманіття станів природи різного краю в ранкову добу (Рис.Б.2.1., Б.2.2). За влучним зауваженням Марущак О., живописні етюди надають чималу допомогу митцю у розвитку його спостережливості, виховують у нього здатність до

цілісного сприйняття навколишнього середовища. Допомагають йому в роботі з натури, по пам'яті чи з уяви виокремлювати найхарактерніше, найсуттєвіше у предметах або явищах природи [13, с.548]. В етюдах ми намагались схопити найсуттєвіші живописні відношення в природі, віддаляючись від зайвої деталізації. В нагоді при пошуку мотиву були не тільки олійні фарби, часом застосовувалась і акварель, як матеріал швидкий в роботі і легкий у транспортуванні в умовах пленеру.

Плідна пошукова робота і тренування у короткочасних етюдах мають важливе значення в підготовчій діяльності художника, а також є безумовною частиною його професійного становлення, з чим погоджується більшість дослідників. Зокрема, Піддубна О. пише, що *«якість творів живопису знаходиться в тісному взаємозв'язку з майстерністю художника, тобто з тим, як він володіє обраним матеріалом»* [15, с.181].

Крім того вміле використання матеріалу залежить від уміння цілісно і образно бачити зображуваний об'єкт, велику форму, відбирати найпотрібніше для виявлення творчого задуму, ігноруючи другорядні деталі. У живописній техніці велику роль відіграє робота пензлем в нанесенні фарб на полотно, вміла передача форми і кольору зображуваних предметів, досягнення певної фактури колірної поверхні, що багато в чому залежить від темпераменту художника, його досвіду, від тієї впевненості, з якою він наносить колір на площину.

Враховуючи вищесказане, ми намагались у пошукових етюдах досягти також невимушеності живописної манери, покладаючи найбільші зусилля на передачу образу в пейзажі через розкриття відповідного стану атмосфери, світло-повітряного середовища, освітлення. Поряд з тим, в якості манери живопису, основний акцент було зроблено на кращих здобутках імпресіоністичного живопису – таким чином, у більшості пошукових робіт застосовано поєднання рідкого та пастозного нанесення олійних фарб, у швидкій манері, з акцентуванням центру композиції. Адже в етюді, навіть

пошуковому, не можна применшувати значення законів та правил композиційного вирішення, на котрих побудовано мистецький твір.

2.3. Послідовність розробки оригіналу пейзажної композиції «Ранок» в техніці олійного живопису

По завершенні пошукової роботи етюдного характеру, було прийнято рішення зупинитись на відтворенні сюжету з ранковим пейзажем околиць прикарпатського села, де автор роботи неодноразово перебувала на екскурсіях і мала змогу працювати над збором фотографічного та живописного матеріалу безпосередньо з натури.

Зважаючи на те, що практична частина даної кваліфікаційної роботи побудована на класичній методиці і послідовності виконання пейзажу в техніці олійного живопису, виникає необхідність ґрунтовно описати хід виконання живописної композиції «Ранок» в оригіналі.

Отже, першочерговим етапом є вирішення композиційного устрою майбутнього живописного твору. Композиція в живописі, безумовно має свої спільні для всіх жанрів категорії відповідності, однак містить поряд з тим і специфічні, що стосуються лише того чи іншого сюжетно-тематичного та жанрово-стилістичного вирішення. Таким чином, пейзаж також відповідає певним композиційним вимогам.

Так, вдало вибрана точка зору, формат, композиційний центр, перспектива, розміщення горизонту допоможе найкраще розташувати об'єкти в композиції пейзажу. Наприклад, низький горизонт допомагає підкреслити монументальність пейзажу, його величину; високий горизонт дозволяє дати більш широку панораму пейзажу, розкрити більш повну картину зображуваного. *«Особливо важливою для вдалої композиції пейзажу, - з точки зору Н. Дігтяр, - є застосування законів лінійної та повітряної перспективи»* [5, с.53].

Отже, чим ближче знаходяться об'єкти в природі, тим більшими та чіткішими, насиченішими і яскравішими їх потрібно зображувати в

композиції. Однак у живописному пейзажі важливий не тільки змістовий аспект композиції, а і просторово-пластичне рішення композиції, відчуття художником трьохмірності природи.

Додержуючись даних правил, ми розробляли загальне композиційне рішення майбутнього живописного твору:

- точка зору в композиції «Ранок» висока – це викликано ландшафтом місцевості; глядач начебто спостерігає за пейзажем, що розгортається з певного узвишшя; в свою чергу – це дозволяє вирішити два завдання – передати глибину простору і створити відчуття реальності перебування в гірській місцевості;

- формат твору – невеликий, адже оригінал цілком спирається на серію швидких пленерних етюдів і, за великим рахунком, представляє собою їх синтез;

- композиційний центр в роботі тримається на введенні до сюжету стафажної фігури господині з телицею, яку вона зранку веде до полонини центральною вулицею селища; також в центрі роботи на контрасті з оповитим вранішнім серпанком дальнім планом височіє береза;

- перспектива в роботі має яскраво виражений характер: перспективні лінії сходяться у точці дальнього плану фактично в крайній лівій точці горизонту, що додає пейзажу динамічності і руху при всій його емоційній статичності і ненасиченості колориту;

- велике значення в даному композиційному вирішенні надається передачі світло-повітряної перспективи, котра також має виразний характер – теплі насичені відтінки переднього плану поступово змінюються на більш легкі, прозорі і холодні за ступенем віддаленості від глядача.

Коли композиція твору остаточно вирішена і перенесена на полотно у вигляді рисунку або підмальовку, наступним за значенням питанням виступає вирішення тонально-живописних якостей пейзажу і розкриття художнього образу. Проте і сам підмальовок має важливе значення. Він потрібен для того аби швидко перекрити усі незаписані плями на полотні і

побачити узагальнену, а не роздрібнену картинку. У тривалій роботі підмальовку треба дати час аби просохнути, для того щоб при подальшій роботі фарби з підмальовку не підмішувались у наступні заміси. Але якщо художник замислив так, щоб фарби з підмальовку змішалися з наступними мазками, цей етап можна пропустити. Ми ж користувались останнім методом: не чекаючи остаточного висихання шару фарби, продовжували писати роботу – це дозволило залишити відчуття швидкоплинності зміни стану природи і зберегти перше враження від побаченого мотиву.

Живописні відношення в пейзажній композиції «Ранок» побудовані на тонких нюансах і різноманітті відтінків кольорів. При замішуванні фарб ми намагались синтезувати складні відтінки, без зайвої простоти і відкритості кольору, саме тому роботу можна назвати класичним зразком короткострокового натурального пейзажу, без декоративізму і стилізаторства.

Колорит чудово відображає ранковий стан природи прикарпатського села, адже в Карпатах часто холодні ночі, після котрих зранку утворюється міцний і непрозорий шар туману, що поступово розпорошується зі сходом сонця. Відповідно до пори року, за етюдом важко визначити пору року, адже за станом оточуючого середовища пейзаж може бути як літнім, ближче до осені, так і весняним. Не дивлячись на це, не викликає сумнівів час доби – адже ранкова прохолода і освітлення одразу себе видають: для цього в роботі ми намагались застосовувати різні колірні сполучення, побудовані на принципі тепло-холодності. Передній план – відтінки вохристо-жовтих, оливково-зелених і салатових, стримано помаранчевих кольорів гармонійно тримаються на контрасті з сіро-блакитними, смарагдовими і бузковими відтінками у додаванні білила.

На останньому етапі роботи над пейзажною композицією ми ввели певної, некропіткої деталізації переднього плану і розставили акценти в центрі композиції, на чому роботу над живописом було завершено (Рис.Б.2.3.).

Висновки до розділу 2

Підсумовуючи матеріал даного розділу, можна підкреслити важливу роль теорії композиції в художній творчості, зокрема в пейзажі вона займає центральне значення. Це пояснюється тим, що за відсутності ґрунтовної побудови композиції пейзажу, без урахування його устрою, формату, лінії горизонту та точки зору, перспективи, неможливо створити завершений твір мистецтва виставкового характеру. Саме композиція виявляється центральним стрижнем у вирішенні завдання відображення природного стану у пейзажі. Проте живописна манера і тонально-живописні відношення в пейзажі олійними фарбами також не менш важливі, адже створюють потрібні ефекти і відчуття, що апелюють до сприйняття глядача, акумулюючи необхідні емоції і враження.

Таким чином, можна говорити про те, що пейзаж в живописі має виконуватись у визначеній послідовності і за допомогою синтезу знань, вмінь та навичок у композиційній побудові, спостереженні, пленерній роботі, техніці живописних методів та засобів.

ВИСНОВКИ

В ході проведеного в даній кваліфікаційній роботі дослідження особливостей відображення природного стану в пейзажі засобами олійного живопису крізь призму історичного розвитку, а також в контексті стилістично-композиційної та живописної методики, було сформульовано наступні висновки:

- зокрема, було з'ясовано, що олійний живопис як самостійна техніка написання завершеного живописного твору сформувався у XV ст. в Нідерландах в майстерні видатного художника Яна ван Ейка, котрого мистецтвознавці та історики вважають засновником олійного живопису на теренах західноєвропейського мистецтва; згодом олійний живопис поширюється іншими державами, в першу чергу, традиції олійної техніки відкрито сприймаються італійськими митцями, котрі розробляють і вдосконалюють його технологічні властивості. Антонелло де Мессіна, Леонардо да Вінчі, Джорджоне – італійські художники, що зробили значний внесок у розвиток не тільки олійного живопису, але і пейзажу. Згодом пейзаж як жанр виходить на новий рівень мистецтві голландських художників XVII ст.. набуваючи більш чітких і визначених жанрових форм. В роботах Яна ван Гоєна, Якоба ван Рейсдала, Пітера Моліна, вирішення композиції в пейзажі носить яскраво виражений народний характер і описовість місцевості, вже помітним є і тяжіння до відображення різноманіття природного стану, в першу чергу, відповідно до пори року, а також часу доби. У XVIII ст. пейзаж отримує потужний розвиток в мистецтві венеціанців - Франческо Гварді, Антоніо Каналетто, Бернардо Беллотто, щоправда для ведути того часу характерною рисою є не відтворення стану природи, а кропітка і деталізована передача архітектурних деталей і міських видів;

- визначено, що наприкінці XVIII - першій половині XIX ст. в західноєвропейському пейзажі переважають тенденції романтизму: художники-романтики проявляли особливе зацікавлення до передачі

індивідуальної неповторності окремих станів природи і своєрідності національних ландшафтів. Серед них найвідомішим митцем, котрий яскраво представляє саме романтичний пейзаж є німецький художник Каспар Давід Фрідріх; поступово продовж століття відбувається еволюція пейзажу від романтичних ландшафтів до реальних образів, що проявляє себе найвиразніше у творчому доробку англійського художника-пейзажиста Джона Констебла, французького митця Каміля Коро; саме в ХІХ ст. пейзаж переживає важливу трансформацію вбік посилення реалістичних тенденцій завдяки організації французьких художників-засновників барбізонської школи: Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Діаз, Ш. Добіньї, К. Тройона. Їх плернерні етюди в колоицях лісу Фонтенбло започаткували цілком новий етап у розробці методів та засобів відтворення стану природи в пейзажі. Досягнення митців-барбізонців стали основою для зародження нового стилістичного напрямку в олійному живописі – імпресіонізму, творчість представників котрого кардинально змінила напрямки руху мистецтва в багатьох країнах Західної і Центрально-Східної Європи. В пейзажі серед імпресіоністів найяскравіше позиціонував себе Клод Моне, у творчості котрого розробку стану в пейзажі займає чи не центральне місце. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. імпресіонізм продовжує існувати, але паралельно з'являється багато нових стилістичних напрямів, в котрих важливу роль відіграє не скільки намагання відтворити первинні враження від побаченого мотиву, скільки зосередитись на індивідуальній авторській техніці і баченні, що добре помітно у творчості постімпресіоністів: Вінсента ван Гога, Поля Гогена, Поля Сезанна, дивізіоністів Жоржа Сьора та Поля Сіньяка. ХХ ст. приносить також із собою зміщення акцентів вбік філософсько-символічного контексту у творах живопису, рухаючись поступово до нефігуративності.

- підтверджено, що в українському образотворчому мистецтві пейзаж олійними фарбами як самостійний жанр отримує розвиток у творчості художників середини ХІХ – початку ХХ ст., представляючи синтез різноманітних стилістичних течій та художніх напрямів; окрім того, для

українського пейзажного живопису характерна також регіональна відмінність у формально-стилістичній мові і мотивах, в залежності від локальної художньої школи, в котрій він розвивається. Фахівці виокремлюють такі живописні школи, як харківська, одеська, кримська, київська, львівська, закарпатська та ін. Наприкінці XIX ст. відомими прізвищами українських пейзажистів були К. Трутовський, С. Світославський, П. Левченко, С. Васильківський, К. Костанді, М. Пимоненко, М. Ткаченко, І. Похитонов, М. Беркос, К. Крижицький, І. Труш, О. Новаківський, М. Сосенко та ін. Їх об'єднувало бажання змальовувати та популяризувати національний український краєвид різноманітними засобами олійного живопису. Характерно також, що з другої половини XX ст. в Україні набирає обертів пленерний рух, що позначається на подальшому розвитку пейзажу, в котрому відтворення природного стану виходить на перший план. Пленерними рисами позначений живопис М. Глуценка, Ф. Захарова, А. Кашшая, С. Шишка, Й. Бокшая, З. Шолтеса, В. Бернадського, В. Вінтаєва, О. Шабадея, В. Волкова, Ю. Вінтаєва, В. Чурсіна та б.ін.

- в другому розділі проаналізовано особливості методики роботи олійними фарбами над пейзажною композицією «Ранок», як практичної частини кваліфікаційної роботи; ґрунтовно описано послідовність такої роботи від зародження ідеї та задуму до завершеного мистецького твору. З'ясовано, що теорія композиції посідає чільне місце серед інших засобів роботи над пейзажем, адже користуючись знаннями її законів та принципів вдається побудувати гармонійний устрій в роботі, створити правильне враження від побаченого мотиву; визначено також, що в жанрі пейзажу олійними фарбами важливе значення займає підготовча робота на пленері – саме вона виступає основою для майбутнього твору, а також є інструментом набуття фахового досвіду і майстерності в живописі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / пер. А.Н. Лужецкой]. Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 511 с.
2. Біблія. Книги Старого Заповіту / пер. І. Огієнко. URL: <https://uk.wikisource.org/wiki>
3. Бондаренко В. Виставкова діяльність Миколи Глуценка в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. Вип.58 Том.1. 2022. С.61-67.
4. Василюшина Н.А. Роль пейзажу в творчості французьких живописців-романтиків. *Мистецтвознавчі записки*. Випуск 32. 2017. С.77-84.
5. Дігтяр Н., Тарасенко О. Композиція в пейзажі: художньо-педагогічний аспект. *Проблеми підготовки сучасного вчителя: збірник наукових праць*. Вип.2 (22). 2020. С.49-55.
6. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття. Київ : Либідь, 1990. 309 с.
7. Жук А. Традиції та інновації в українському пленерному русі. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*. Вип 30, том 1, 2020. С.110 – 115.
8. Киселев А. Голландская живопись XVII века. Санкт-Петербург: Белый город, 2017. 128 с.
9. Копилова Н. Міфологема Андрогіна в образотворчому мистецтві та художній творчості. *Аркадія*. № 3 (40). 2014. С. 62-67.
10. Куліш О.А. Історія зарубіжного мистецтва: навчальний посібник. Черкаси : ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2015. 275 с.
11. Лелеко К. М. Особливості формування художнього образу засобами олійного живопису: кваліфікаційна робота (проект) пояснювальна записка на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»; наук. керівник проф. В. Г. Чуприна ; Міністерство освіти і науки України ; Херсонський держ. ун-т, Ф-т

культури і мистецтв, Кафедра образотворчого мистецтва і дизайну. Херсон: ХДУ, 2021. 20 с.

12. Макойда О. Особливості розвитку страсної тематики у мистецтві Західної Європи XI—XVIII століть. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6 (120). С. 1448-1462.

13. Марущак О. Живописні етюди у формуванні професійної компетентності майбутніх художників декоративного мистецтва. *International scientific innovations in human life. Proceedings of the 11th International scientific and practical conference*. Cognum Publishing House. Manchester, United Kingdom. 2022. Pp 21-27. URL: <https://sci-conf.com.ua/xi-mezhdunarodnaya-nauchnoprakticheskaya-konferentsiya-international-scientific-innovations-in-human-life-11-13-maya-2022-goda-manchester-velikobritaniya-arhiv/>

14. Медведева Н.В. Особливості процесу трансформації художнього задуму в образотворчій діяльності. *Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України «Актуальні проблеми психології» у 12 томах / За ред. В.О. Моляко. Т.12. Вип. 8. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. С.150-161.*

15. Піддубна О., Максимчук А. Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи. Том IV: Зміни та синергія в розвитку науки та освіти [колективна монографія] / [Наукова редакція: Я. Гжесяк, І. Зимомря, В. Ільницький]. Конін - Ужгород - Херсон - Київ: Посвіт, 2020. С.178 – 185.

16. Побожій, С.І. “Гроза” Джорджоне де Кастельфранко і духовний світ художника. *Світогляд - Філософія - Релігія*. Суми: СумДУ. 2017. Вип. 12. С. 179-186.

17. Пономарев Я. А. Психология творчества и педагогика. *Art: Педагогика*. 1976. 279 с..

18. Руденко Л., Литвин А. Образотворча спадщина Тараса Шевченка. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/32306164.pdf>

19. Скаканді Ю. Ю. Етюди на пленері. *Культура і сучасність*. 2015. №1. С. 188-193.
20. Скаканді Ю. Ю. Мистецтво пейзажу. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну*. Серія : Технічні науки. 2015. № 5. С. 254-260.
21. Скаканді Ю.Ю. Дослідження з історії пейзажного жанру в західно-європейському мистецтві. *ВІСНИК КНУТД*. №3 (86), 2015. С. 302-309.
22. Смирнова И. Джорджоне да Кастельфранко. Москва: Госуд. Изд-во Изобразительное искусство, 1962. 12 с.
23. Соловійова Ю. О., Мкртчян О.А. Українське мистецтво в історичному вимірі : навч.-метод. посіб. Харк. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди. Харків : Точка, 2017. 89 с.
24. Стрельцова С., Зайцева В. Формування та розвиток шкіл «старих майстрів» доби ренесансу та бароко в Європі. Науковий збірник «Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка». 2022. № 3 (52). С. 79-86.
25. Трактат про живопис. Леонардо да Вінчі. URL: https://pocketbook.ua/ua_ru/traktat-o-zhivopisi-traktat-o-zhivopisi
26. Туриніна О. Психологія творчості: навч. посіб. Київ: МАУП, 2007. 160 с.
27. Фесенко Г. Г. Культурна ідентифікація ландшафтів в пейзажному живописі. *STUDIA SLOBOZHANICA*: матеріали всеукр. наук.-метод. конф. «Слобожанський гуманітарій – 2018» (Харків, 30 березня 2018 р.). Харків, 2018. С. 138–148.
28. Чурсін О. В. Пленерний рух в Україні на сучасному етапі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 3. С. 249-253

29. Чурсін О. В. Пленери та їх роль в сучасному пейзажному живопису Харкова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 8. С. 131-133.

30. Шевнюк О.Л. Історія мистецтв: навч. посіб. Київ: Освіта України, 2015. 453 с.

31. Щербина В.Г. Формування і розвиток ідейного задуму в композиції та етапи творчого процесу. *Спеціальний випуск: Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології)*. 2006. Частина 2. С. 304-316.

32. Amstutz N. Caspar David Friedrich: Nature and the Self. London: Yale University Press, 2020. 92 p. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=vE6_DwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR1&dq=Caspar+David+Friedrich&ots=V0r87_73YN&sig=o2hS8qhOuilZBxk_9Qbjg9bfqM8&redir_esc=y#v=onepage&q=Caspar%20David%20Friedrich&f=false

33. Davasse B. De la forêt-site à la forêt-territoire. Paysages et pratiques dans la forêt de Fontainebleau d'après les œuvres des peintres de Barbizon (XIXe-XXIe siècles). Patrimoine et paysages, Editions Lieux dits, 2009, Cahiers Jean Hubert n°3. pp.16-29.

34. Hemingway A. Landscape between Ideology and the Aesthetic: Marxist Essays on British Art and Art Theory, 1750–1850. Brill. 2016. p. 302. URL: https://books.google.com.ua/books?id=_PqYDQAAQBAJ&pg=PA302&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

35. Master of the Embroidered Foliage. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Master_of_the_Embroidered_Foliage

36. Slive S. Jacob Van Ruisdael: Windmills and Water Mills. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2011. 128 p. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=aq7LSiAzVnQC&oi=fnd&pg=PP1&dq=Jacob+van+Ruisdael&ots=fkrqySp5aY&sig=7762bFxgtczV38ohDZrmxVaBAkc&redir_esc=y#v=onepage&q=Jacob%20van%20Ruisdael&f=false

37. Sluijter Eric Jan, Sluijter-Seijffert Nicolette (translator), Jan van Goyen: Virtuoso, Innovator, and Market Leader. *Journal of Historians of Netherlandish Art*. 2021. №13:2. DOI: 10.5092/jhna.13.2.4

38. Thornes E.J. John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science. A&C Black, 1999.

ДОДАТКИ

Додаток А



Рис.1.1. Рогір ван дер Вейден. Марія з немовлям. XVI ст.



Рис.1.2. Антонелло де Мессіна. Явлення ангелів Аврааму. 1470-ті рр.



Рис.1.3. Леонардо да Вінчі. Вакх. 1510-1515 рр.



Рис.1.4. Джорджоне. Три філософи. 1505-1509 рр.



Рис.1.5. Джорджоне. Захід сонця. 1506 р.



Рис.1.6. Джорджоне. Гроза. 1508 р.



Рис.1.7. Ян ван Гоєн. Вид Дортрехта. 1645 р.



Рис.1.8. Ян ван Гоєн. Ворота Пелкус біля Утрехта.



Рис.1.9. Ян ван Рейсдал. Ставок з млином. 1655 р.



Рис.1.10. Джон Кром. Нотінгем. Норфолк.



Рис.1.11. Джон Кром. Вечір. Гавань.



Рис.1.12. Джон Кром. Місячне сяйво.



Рис.1.13. Каспар Давид Фрідріх. Ранок. ХІХ ст.



Рис. 1.14. Каспар Давид Фрідріх. Ранок у горах. ХІХ ст.

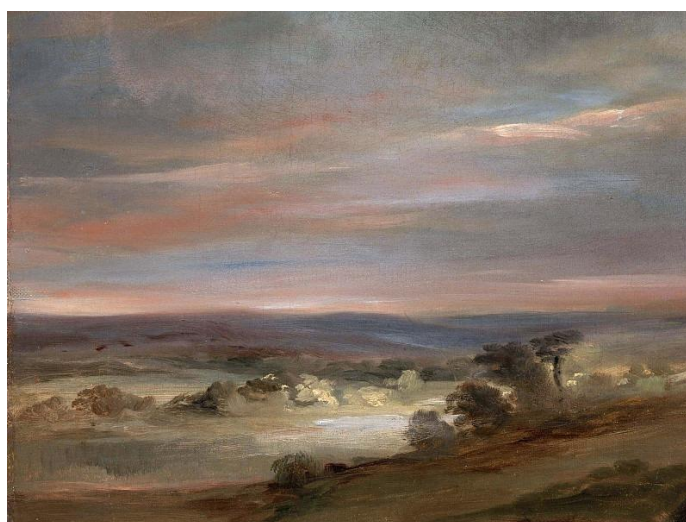


Рис.1.15. Джон Констебл. Вид на Хемпстед зранку.

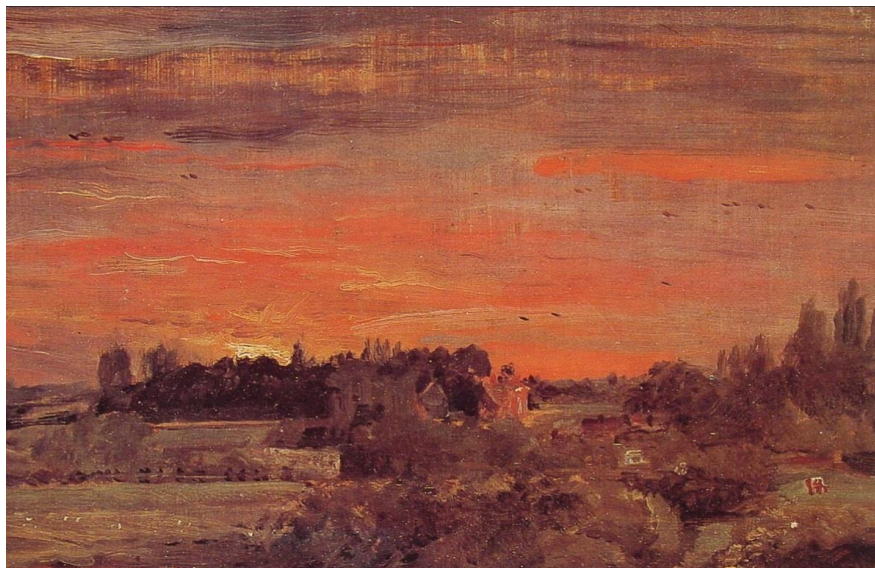


Рис.1.16. Джон Констебл. Будинок священника в Іст-Бергхолд. 1810 р.



Рис.1.17. Джон Констебл. Дедхемські луки зранку.

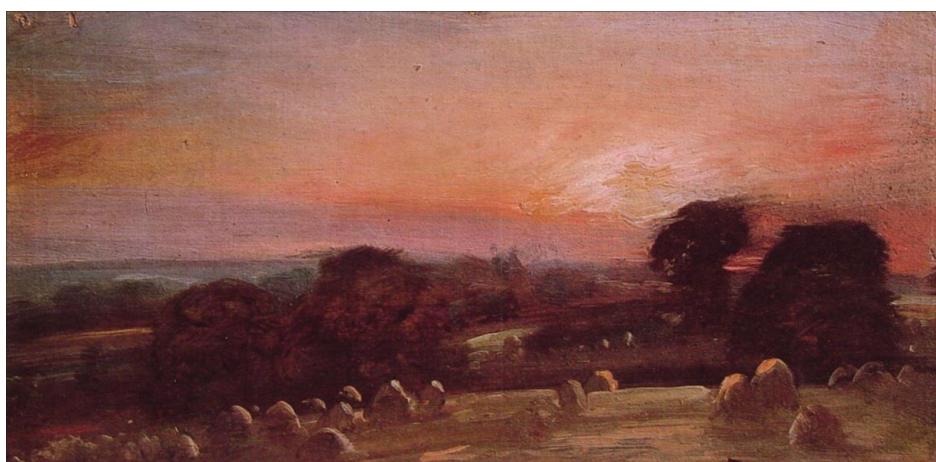


Рис.1.18. Джон Констебл. Поле жита на заході сонця.



Рис.1.19. Каміль Коро. Ранок.



Рис.1.20. Теодор Руссо. Ліс Фонтенбло. Ранок. 1851 р.



Рис. 1.21. Н. Діаз. Пустир на світанку. 1850 р.



Рис.1.22. Шарль Добіньї. Пейзаж з тваринами біля річки.



Рис.1.23. Клод Моне. Враження. Схід сонця.

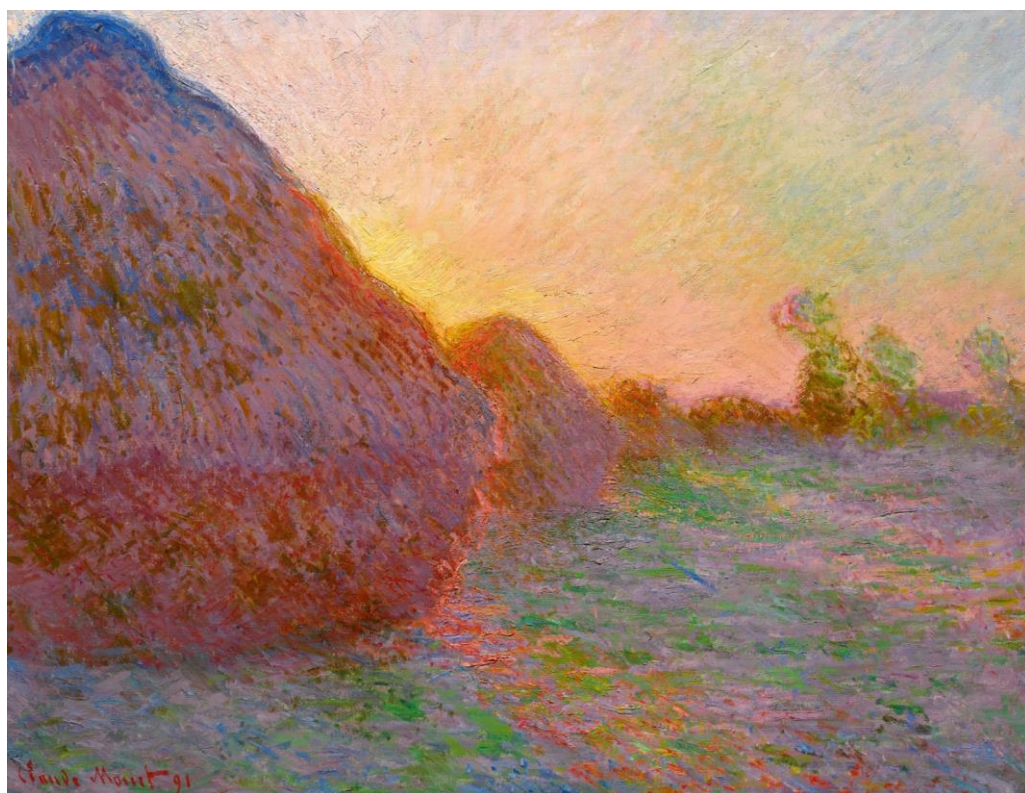


Рис.1.24. Клод Моне. Стіжки. 1981 р.



Рис.1.25. Вінсент ван Гог. Пейзаж Брабанту.



Рис.1.26. К. Трутовський. Ранок в Україні.



Рис.1.27. В. Орловський. Вид на Україні. 1883 р.



Рис.1.28. В. Орловський. Полудень. 1880 р.



Рис.1.29. В. Орловський. Косарі.



Рис.1.30. С. Світославський. Українська ніч. Корчма.

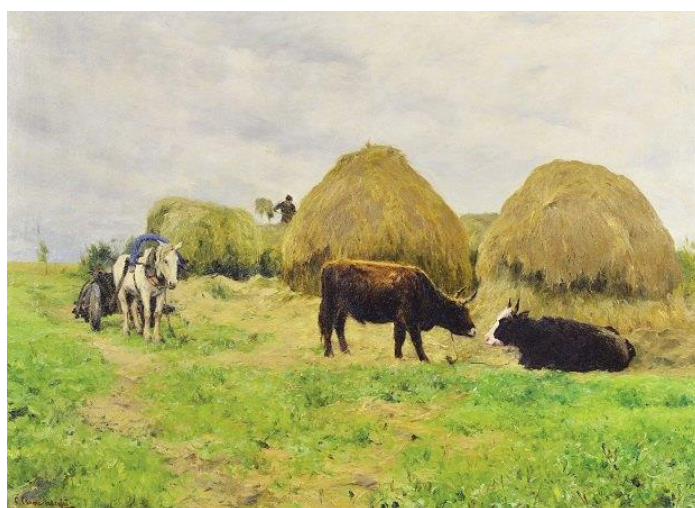


Рис. 1.31. С. Світославський. Кінець літа.



Рис.1.32. С. Світославський. Пейзаж з вітряками



Рис.1.33. П. Левченко. Пейзаж з човном.

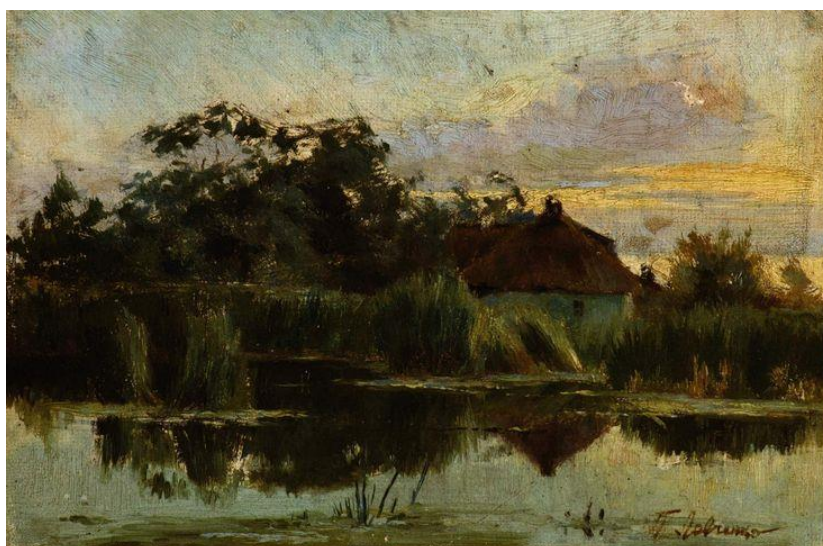


Рис.1.34. П. Левченко. Хата біля річки.



Рис.1.35. П. Левченко. Пізня осінь. Глухомань.



Рис.1.36. С. Васильківський. Вітряк.

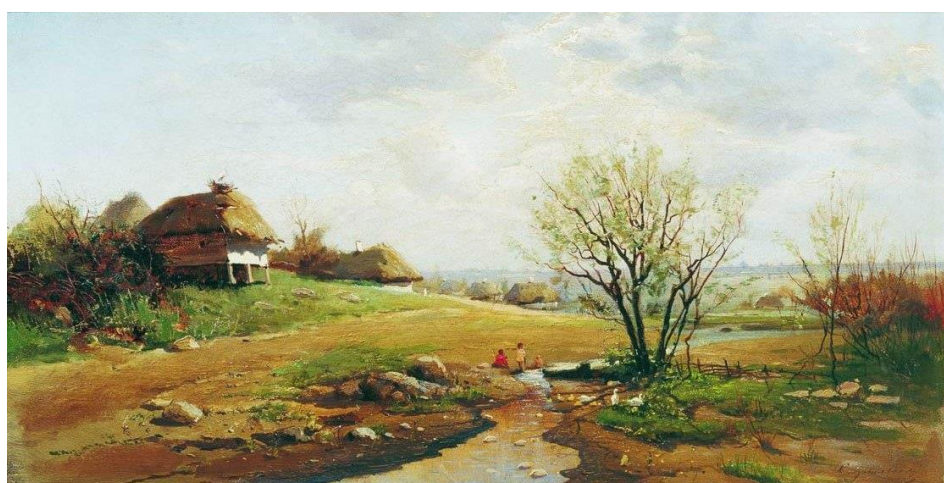


Рис.1.37. С. Васильківський. Ранок.



Рис.1.38. С. Васильківський. Вечір.

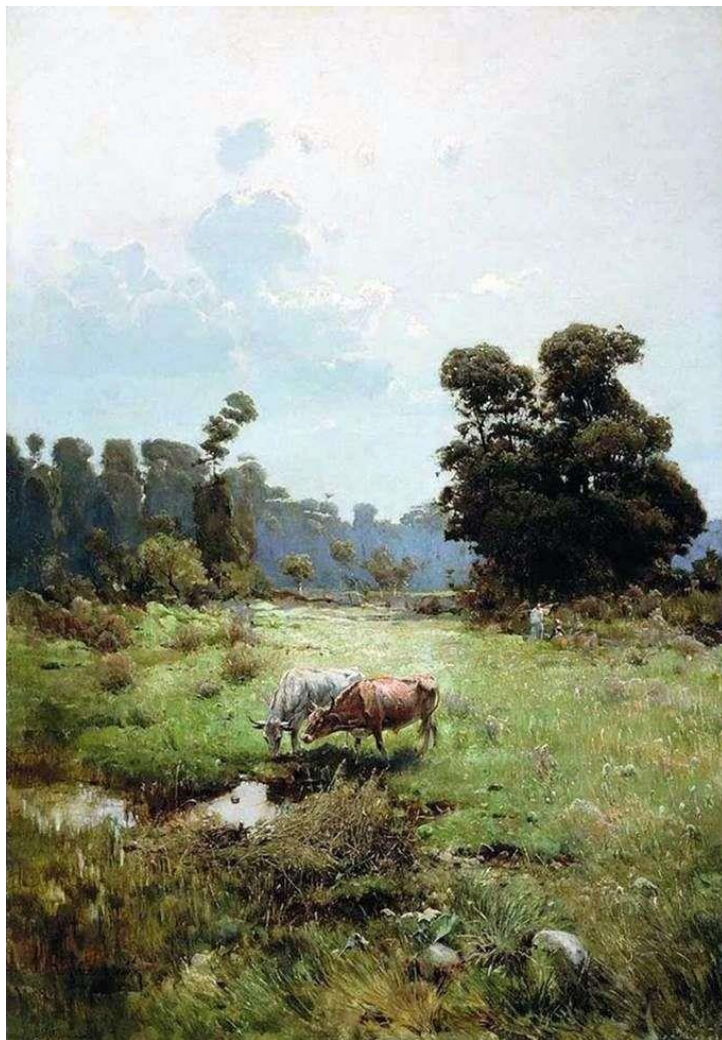


Рис.1.39. С. Васильківський. Козача левада.



Рис.1.40. К. Костанді. Весняний ранок.

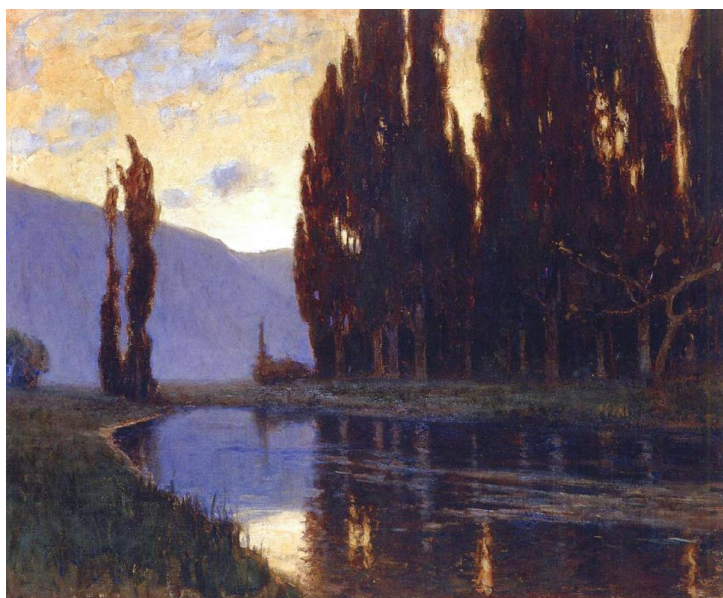


Рис.1.41. М. Ткаченко. Ранок в Криму.



Рис.1.42. І. Похітонов. Беаріц перед грозою.



Рис.1.43. К. Крижицький. Вечір в Україні.



Рис.1.44. І. Труш. Захід сонця в лісі.

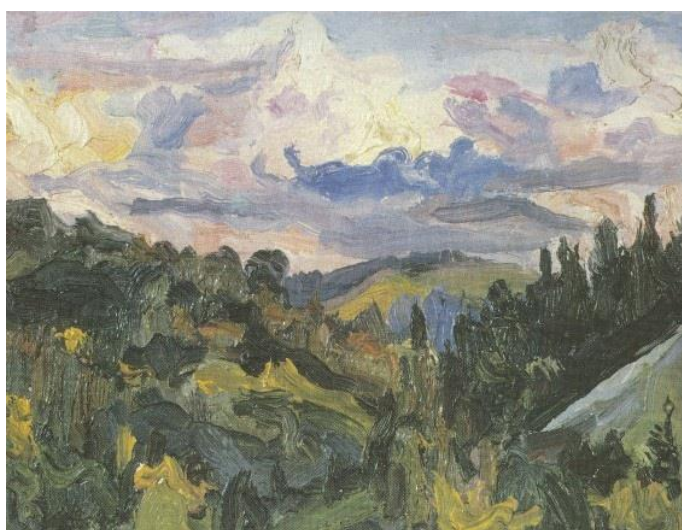


Рис.1.45. О. Новаківський. Вечір наближається.

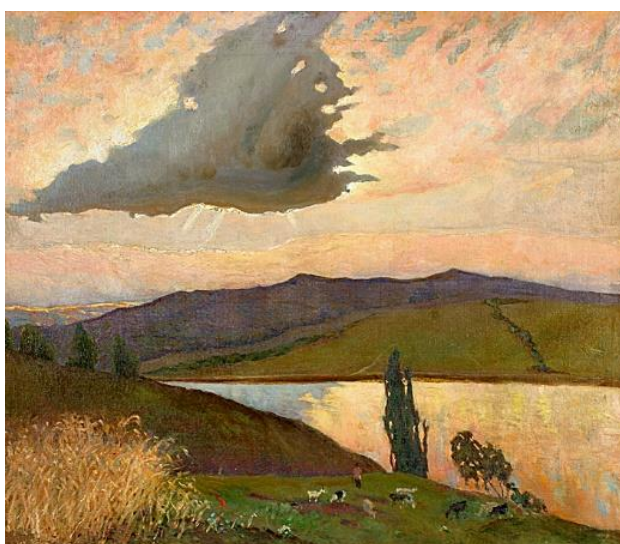


Рис.1.46. М. Бурачек. Вечір.



Рис.1.47. Ф. Захаров. Ранок



Рис. 1.48. А. Кашшай. Надвечір.

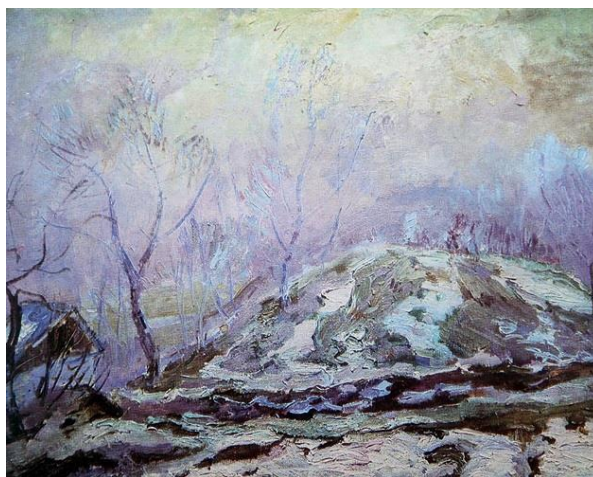


Рис.1.49. М. Глуценко. Туман проходить.



Рис.1.50. В. Габда. Ранок в Карпатах.



Рис.1.51. З. Шолтес. Після дощу.



Рис. 1.52. В. Вінтаєв. Сутінки.

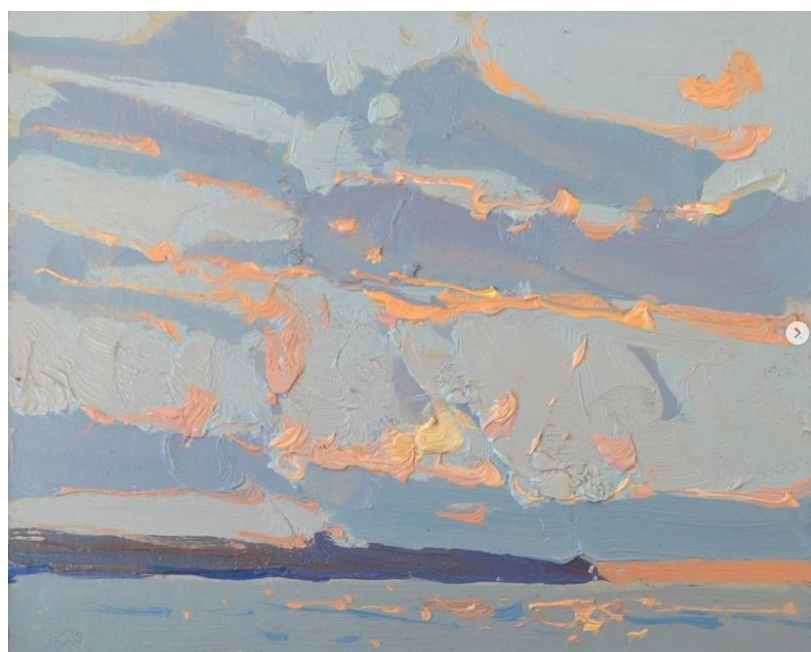


Рис.1.53. Д. Волков. Ранок.



Рис.2.1. Пошукові етюди до практичної частини кваліфікаційної роботи



Рис.2.2. Пошукові етюди до практичної частини кваліфікаційної роботи



Рис.2.3. Оригінал практичної частини кваліфікаційної роботи – живописна композиція «Ранок»