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

«Допущено до захисту»
В.о. завідуючого кафедри
_____Руслан Пильнік
«____»_____ 2023 р.

Реєстраційний № ___
«____»_____2023 р.

ПЕЙЗАЖНА КОМПОЗИЦІЯ «ВЕСНА»

(олійний живопис)

Кваліфікаційна робота
студентки групи ЗОМ-19
ступінь вищої освіти «бакалавр»
спеціальності 014.12 Середня освіта
(Образотворче мистецтво)
Каширець Марії Сергіївни
Керівник: ст. викладач
Брижата І.Г.
Оцінка:
Національна шкала _____
Шкала ECTS ___Кількість балів ___
Голова ЕК _____ _____
(підпис) (прізвище, ініціали)
Члени ЕК _____ _____
(підпис) (прізвище, ініціали)
_____ _____
(підпис) (прізвище, ініціали)
_____ _____
(підпис) (прізвище, ініціали)

Кривий Ріг – 2023

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Каширець Марія Сергіївна, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що кваліфікаційна робота «Пейзажна композиція «Весна» 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 ознайомлена. 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. ВЕСНЯНИЙ ПЕЙЗАЖ В ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ: ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ……7

1.1. Становлення пейзажу олійними фарбами в історії образотворчого мистецтва……..7

1.2. Відображення весняного настрою в західноєвропейському пейзажі XIX – XX ст……11

1.3. Стан розробки олійного пейзажу у творчості українських живописців XIX – XXI ст.: весняні мотиви……16

Висновки до розділу 1……20

РОЗДІЛ 2. ПОСЛІДОВНІСТЬ ВИКОНАННЯ ПЕЙЗАЖНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «ВЕСНА»……..21

2.1. Принципи побудови художнього образу в пейзажі. Формування ідеї та задуму пейзажної композиції «Весна»……21

2.2. Пленерна робота: збір натурного матеріалу і пошук тонально-живописного ладу в пейзажній композиції «Весна»……...24

2.3. Поетапність виконання оригіналу пейзажної композиції «Весна»……...27

Висновки до розділу 2……33

ВИСНОВКИ……...34

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ……..36

ДОДАТКИ……...41

Додаток А……41

Додаток Б……60

ВСТУП

Актуальність роботи. В контексті зміцнення інтеграційних процесів України з західноєвропейським культурно-історичним простором, а також на тлі важливих історичних подій, вивчення та популяризація мистецької спадщини нашої держави стає актуальним завданням. Зокрема, питання пейзажу в українському живописі, з увагою до його аутентичних особливостей, є важливою складовою сучасного мистецтвознавства. Важливим питанням вивчення історії національного українського пейзажу, зокрема в техніці олійного живопису, виступає також виокремлення його відмінностей від інших європейських пейзажних шкіл. Сучасні фахівці в різних галузях мистецтва та освіти виявляють зростаючий інтерес до дослідження та вивчення цієї теми.

Проблемі становлення та розвитку олійного пейзажу в історії живопису присвячені праці зарубіжних та вітчизняних фахівців. Актуальні питання пейзажу як жанру досліджуються в роботах Дж. Л. Геддіс, Р. Делю, М. Ендрюса, Дж. Лундін, К. Макферсона, М. Мід, П. Монахан, К. Олвіг, Л. Б. Перессу, В. Рибар та ін.

Особливості еволюції пейзажу як жанру образотворчості висвітлено в працях багатьох українських дослідників сучасності – М. Азаркіної, А. Алтухової, І. Бас, А. Величенко, Ю. Скаканді, О. Сови, Г. Фесенко; окремі тенденції розвитку українського живопису як самостійної автентичної галузі мистецтва досліджуються в роботах В. Головко, М. Гончаренко, М. Горбачевської, Л. Рябініна, Г. Скляренко, Г. Скрипник, Л. Соколюк, Д. Степовика; питання різноманіття художної мови і локалізації національних живописних шкіл пейзажу знайшло висвітлення в наукових пошуках Ю.Бірюльова, І. Ворович, О. Кашшай, О. Котова, В. Нємцової, Г. Носенко, Т. Павлової, С. Плахти, Н. Сапак, Г. Скляренко, А. Цугорка, та ін. Вивчення питання становлення певних напрямків пейзажного живопису виступає в якості предмету дослідження в низі магістерських робіт, захищених на

художньо-графічному відділенні КДПУ, зокрема роботи В. Байдужньої, Ю. Василенко, А. Волокової, А. Литвин, А. Суровцової, Г. Сємко. Творча спадщина українських пейзажистів, а також загальні тенденції розвитку пейзажу в українському мистецтві висвітлені в дисертаціях М. Осадци, А. Філімонової, М. Юр, В. Штеця та ін. Процес формування пейзажу у техніці олійного живопису розглядається у кваліфікаційних працях М. Назарової, Р. Татарової, О. Тодорашко та ін.

Разом з тим, питання формально-стилістичної та техніко-технологічної складової сезонного пейзажу, зокрема весняного, як окремого підвиду жанру, ще не входило до сфери наукових інтересів сучасних дослідників, що актуалізує тему даної кваліфікаційної роботи.

Зважаючи на вищесказане, **метою** кваліфікаційної роботи обрано дослідження еволюції розвитку олійного пейзажу в історії західноєвропейського та вітчизняного живопису з увагою на його тематичній складовій; формулювання та апробація методики роботи над пейзажем в техніці олійного живопису.

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

- з’ясувати особливості становлення пейзажу олійними фарбами в історії образотворчого мистецтва;
- визначити засоби відображення весняного настрою в західноєвропейському пейзажі XIX – першої половини XX ст.;
- дослідити стан розробки олійного пейзажу у творчості українських живописців XIX – XXI ст. в напрямку весняних мотивів;
- сформулювати, дослідити та розробити на практиці методичні рекомендації щодо послідовності виконання пейзажної композиції «Весна» в техніці олійного живопису.

Об’єктом дослідження є олійний пейзажний живопис в західноєвропейському та вітчизняному образотворчому мистецтві від витоків до сучасності.

Предметом дослідження є формально-стилістичні прийоми та засоби вирішення весняного пейзажу засобами олійного живопису.

Методи. У процесі дослідження для розв'язання поставлених завдань було використано комплекс теоретичних методів (теоретико-методологічний аналіз, синтез, порівняння та узагальнення науково-популярних, мистецтвознавчих, психолого-педагогічних літературних джерел).

Практична значимість виконаної 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 й обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, який налічує 49 позицій та додатків. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи – 70 сторінок, основний зміст викладено на 32 сторінках.

РОЗДІЛ 1
ВЕСНЯНИЙ ПЕЙЗАЖ В ОЛІЙНОМУ ЖИВОПИСІ: ВІД ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

1.1. Становлення пейзажу олійними фарбами в історії образотворчого мистецтва

Пейзаж як жанр образотворчого мистецтва відрізняється достатньо помітними еволюційними змінами, котрі пов'язані і з призначенням живописного твору в даному тематичному спрямуванні, і з технікою живопису, в котрій він виконується. Відповідно, у контексті даного дослідження постає питання щодо пейзажу саме в техніці олійного живопису, котра заслуговує на окреме контекстуальне висвітлення.

Зокрема, з різних джерел відомо, що олійний живопис під час створення саме станкової картини, виникає в Північній Європі, в Нідерландах у XV ст. Її винахід і подальше активне використання у творчості приписують славнозвісному художнику Яну ван Ейку та його брату Губерту. Натомість, за влучним зауваженням Кабаченко В.П., техніко-технологічні засади олійного живопису не виникають раптово лише у межах творчого доробку братів ван Ейків, а є сублімацією всього попереднього досвіду живописної практики [13, с.5].

Протягом тривалого часу західноєвропейський пейзаж вважався менш важливим порівняно з іншими жанрами. У середньовічних книжкових мініатюрах елементи пейзажу зображувалися досить просто та слугували фоном для відображення подій. Часом, прототипом такого пейзажного вирішення, можна назвати орнаментальне оздоблення рослинними мотивами простору навколо образів святих або інших сюжетних композицій [12, с.285].

В добу готичного живопису деталям природи не надавалось особливого значення, через що пейзаж не використовувався як головний елемент композиції. Це також було викликано тим, що для культури і мистецтва

готичної доби характерним явищем була тотальна і доволі сувора християнізація [20, с.30].

Більшість науковців схиляється до думки про те, що в добу середньовіччя, а саме наприкінці XIII століття, і, зокрема, в Італії, живопис як такий виходить на новий рівень, велика заслуга чого належить реалістичній школі італійського митця доби проторенесансу Джотто. Саме в царині його художньої школи пейзаж отримує певного пластичного й правдоподібного вирішення пропорцій [28, с.303].

Взагалі, як зазначає І.Л. Лещенко, для флорентійської школи живопису, яку представляє в період проторенесансу в першу чергу саме Джотто, характерними були такі явища, як реалізм в образотворчому мистецтві шляхом послідовного розвитку стилізації, а також розвиток пластичних ефектів і рельєфності форм у творах [17, с.2]. Аналогічні процеси відбуваються і в пейзажі, він поступово починає проявляти себе, відступаючи від суворих канонів церковного мистецтва готичної доби.

У середині XV століття почала помітно зростати якість художнього освоєння простору завдяки відкриттю лінійної перспективи в Італії та світлоповітряній в Нідерландах. У своїх творах всі відомі італійські художники епохи кватроченто, які зображували пейзажі, використовували ці новітні відкриття з метою створення єдності зображеного. Серед них були такі видатні митці, як Джованні Белліні та П'єро делла Франческа.

Зокрема, новаторський підхід Дж. Белліні прослідковується у введенні пейзажу до структури сюжетно-релігійної композиції. Поряд з тим, у своїх працях Джованні не використовував темпери, як більшість митців його доби, а олійну фарбу [43]. Тому це була новація на той період часу в мистецтві Венеції, яке він представляв. Найбільш вдале рішення пейзажу можна спостерігати у таких творах майстра, як: «Преображення Господнє» (1480-85 рр.), «Благання про чашу», «Мадонна на лузі» (1500 р.), «Бенкет Богів» (1516 р.), «Молода жінка за туалетом» (1516 р.) та б.ін.

Таким чином, в тогочасних італійських та фламандських живописних творах, котрі часом представляли собою диптихи або триптихи, пейзаж відігравав допоміжну роль, як фон для зображення подій із життя Спасителя або святих. Також живописний погляд на горизонт слугував фоном портрета, про що красномовно свідчить видатна робота Пьєро делла Франческо – диптих «Портрет Федеріго да Монтефельтро та Баттисти Сфорца» (1465 р.), відомий як «Урбінський диптих». За визначенням В.Н. Гращенкова, «ця картина – справжній продукт світської гуманістичної культури» [10, с.58].

Не можна пройти повз дослідження Леонардо да Вінчі в жанрі пейзажу, оскільки його інтерес до цього напряму був науковим, філософським та художнім одночасно. У його трактатах та малюнках можна бачити увагу до оптичних явищ та бажання розкрити секрети природи, як у картині «Джоконда» та «Мадонна в скелях». Зокрема, в останній роботі, пейзаж набуває символічно-філософського та космогонічного звучання [22].

Поряд з тим, особливої уваги також заслуговує техніка олійного живопису, котру застосовує да Вінчі у більшості своїх творів – сфумато. Зокрема, в живописі техніку Леонардо да Вінчі відносять до процесу нашарування тонкої глазурі напівпрозорої фарби таким чином, що не залишається ніяких видимих мазків при переходах тонів [23, с.173].

Починаючи з перших років XVI століття, в пейзажі з'явилися нові напрямки, які пов'язані з великими географічними відкриттями, поширенням гравюр-ілюстрацій про нові землі, екзотичну природу і т.д. Пейзажі набули фантастичного вигляду, не заснованого на враженнях художників [15, с.484].

Художник Джорджоне вміло компонував прості форми ландшафту та використовував світлові ефекти та симетрію для створення ідеалізованих класичних пейзажів. Його твір «Гроза», написаний у зрілій манері, чудово демонструє його майстерність як пейзажиста. За визначенням С. Побожія, *«Джорджоне – майстер незвичний для епохи Високого Відродження»* [24, с.183].

Майстри середини XVI століття – художники північного походження справили надзвичайно великий вплив на європейський пейзажний живопис. Зокрема, у творчості Пітера Брейгеля Молодшого, сезонний пейзаж набуває чіткого жанрового звучання, і тема весни розкривається з різноманітних ракурсів: «Зимовий пейзаж з селом, ковзанкою і пасткою для птахів» (1620 р.), «Чотири сезони. Весна» (1630 р.), «Струмок» (1638 р.) (Рис.А.1.1) та ін.

У XVI столітті маньєризм вносить свій вклад у розвиток пейзажного мистецтва. На місце «героїчного» пейзажу Тиціана або Брейгеля у 1560-ті роки приходить декоративний пейзаж. У XVII столітті можна виділити три основні напрямки: ідеальний італофранцузький краєвид, голландський натуралізм і бароковий краєвид, представлений творами Пітера Рубенса («Пейзаж з пастушками та худобою», 1618). Художник досягає геніальної індивідуальності своїх пейзажів [28, с.307].

Джерелом натхнення для голландських художників постають безкраї рівнини. Виникає своєрідний поділ на спеціалізації: села і дюни (Молейн, ван Гойен, Я. ван Рейсдал), канали (Ян ван Гойєн, Якоб ван Рейсдал), ліси (Якоб ван Рейсдал, Мейндерт Хоббема), зимові пейзажі (Аверкамп, ван дер Нер), нічні пейзажі (ван дер Нер), міські види (Вермер, Беркхейде, ван дер Хейден.

У 30-х роках XVII століття починається розквіт голландського пейзажу. Великими художниками, які працювали в цій манері, є ван Гойєн і Я. ван Рейсдал. У творах Яна ван Гойена багато мотивів сезонного пейзажу: «Зима» і «Літо» (1625 р.), «Зимова сцена на льоду», з іншого боку, через стриманість колориту і певну схожість композиційних та живописних прийомів в багаточисельних творах Яна ван Гойена важко відстежити роботи з яскравим весняним характером.

Подальший розвиток пейзажного мистецтва відзначено інтелектуальними прагненнями XVII століття, які відображають інший тип пейзажу: руїни, невеликі споруди, розкидані серед природи (Паоло Веронезе, Нікколо дель Аббате). Аннібале Карраччі вніс у римський маньєризм новий реалістичний зміст, хоч іноді в його творчості прослідковуються барокові

мотиви, як у сценах, написаних для кардинала Альдобрандіні («Втеча в Єгипет» і «Положення в труну»).

У творчості Пуссена з'являються поетичні ноти в зображенні атмосферних явищ («Пори року»). "У містичному " Пейзажі з людиною, вбитою змією" немає яскраво вираженої теми, але пейзаж відображає таємничі сили природи, більш сильні, ніж людина. Це почуття таємниці та величезної сили природи є характерною рисою пейзажів Пуссена, написані в останні роки життя художника. Пуссен розмірковував над циклічним розвитком природи" [2, с.105]. Наприкінці XVII та початку XVIII століття пейзажний живопис набуває ідилічного та неприродного характеру.

1.2. Відображення весняного настрою в західноєвропейському пейзажі XIX – XX ст.

На початку XIX ст. з’являється цілковито новий тип пейзажу, т.зв. романтичний пейзаж. А технікою вибору на противагу олійному живопису, виступає акварель, як швидка, малогабаритна і вільна техніка живопису. Найяскравіше проявила себе в галузі акварельного пейзажу англійська школа XIX ст., зокрема твори Т. Гертіна, Р. Казенса, Дж. Крома, У. Тернера Р. Уїлсона [3].

Поміж тим, реалістичний пейзаж в техніці олійного живопису розвиває у своїй творчості англієць Джон Констебл. Темою пейзажів Констебла завжди залишалася природа рідної країни, у якій художник підкреслював її скромну красу й разом з тим одухотворену велич. Художник особливо любив писати місто Солсбері з його старим собором («Собор у Солсбері від річки», він створює безліч варіацій з пейзажами, що відкривають вид на собор Солсбері, змальовуючи його в різні пори року і і при різних атмосферних станах [47, с.105].

Констебл часто подорожував по країні, роблячи безліч ескізів і замальовок з натури, у яких запам'яталися спостереження неба й мінливих хмар, атмосфери, освітлення, його впливу на природні кольори. Уперше в

історії європейського пейзажу він писав деякі з картин повністю з натури, на пленері, передбачивши творчі пошуки імпресіоністів.

Різноманітність романтизму проявляється у першій третині XIX століття і у творчості німецьких пейзажистів. Їхньою головною темою стали стосунки людини з природою (Давід Фрідріх, Карл Карус, Карл Блехен). Що стосується Фрідріха, то найкращою характеристикою його пейзажів можуть бути наступні слова: *"Концепція природи у Фрідріха – це не буквальне її зображення і не ідеалізація реальності. Природні мотиви розглядаються художником як божественні ієрогліфи"* [48, с.57]. Зустрічаються у доробку К.Д. Фрідріха і мотиви, що безпосередньо передають атмосферу весняної погоди, котра в його полотнах набуває глибокого символічного і філософсько-релігійного звучання: «Рілля поблизу Дрездена» (Рис.А.1.2), «Одиноке дерево» (1822 р.) (Рис.А.1.3), «Велике плесо біля Дрездена» (1832 р.) (Рис.А.1.4).

Проривом в історії розвитку пленеру стала «барбізонська школа», яку заснували молоді французькі художники (Ш.-Ф. Добіньї, Ж. Дюпре, Г. Курбе, Ж. Мілле, Т. Руссо та ін.), з бажанням правдиво реалістично зображати куточки рідного краю. Саме художники цієї школи першими вийшли на пленер, в умови відкритого природного середовища, відмовились від композиційних канонів, почали зображати конкретні місця з їх національною своєрідністю. Майстерно виконані творчі роботи «барбізонців» передають особливості сільської місцевості, луків та пасовищ, лісів та річок, природного світлоповітряного середовища та кольорового розмаїття натури [32, с.231]. Зокрема, багато чудовий весняних мотивів можна простежити у творчості барбізонця - Констана Тройона, і більш старшого за нього, Теодора Руссо. Весняні ландшафти знаходять також висвітлення у творчості ще одного представника барбізонського угрупування – Шарля Франсуа Добіньї: «Весна» (1857 р.) (Рис.А.1.5), «Весна» (1862 р.) (Рис.А.1.6), «Куточок Нормандії» (Рис.А.1.7), «В лісі Вальмонда» (1877 р.) та ін.

Оригінальність пейзажів ще одного яскравого представника французького живопису досліджуваної доби, Гюстава Курбе, полягала у

відмові від традицій. Він цікавився не лише атмосферними явищами, а й передачею матеріальності речей [49]. Зокрема, у творчості Гюстава Курбе зустрічаються цікаві рішення весняного пейзажу. Один з найвідоміших – це полотно «Весна в Шеврю» (Рис.А.1.8). Крім того, Курбе зображував весняні пейзажі на інших своїх полотнах, таких як «Весна в Лесі Фонтенбло» (Рис.А.1.9), «Весняний пейзаж з жовтим деревом», «Весняна дорога. Бійка оленів» (1861 р.) та інші.

Олійний пейзаж у творчості Ж.-Б. Коро відрізняється надзвичайною красою та витонченістю виконання. Він часто зображував природу в романтичному стилі, намагаючись передати не тільки її зовнішній вигляд, але й настрій, емоції та душевний стан [46, с.67].

Окрім цього, у творчості Коро можна побачити його захоплення зміною природних світлових умов, зокрема, сходом та заходом сонця, а також грізними хмарами. Він майстерно відтворював їх на полотні, створюючи ефектні пейзажі з особливою атмосферою. Більш того, у творчості Коро зустрічаються весняні пейзажі. Один з найбільш відомих – «Церква в Маріселлі біля Бове» (Рис.1.10), який він написав у 1866 році. Одним з відомих весняних пейзажів Коро є його полотно «Весна в Парижі», на якому зображена його донька, котра грається з молодим козенятком в розкішному саду з квітами. Також серед весняних пейзажів можна виділити такі полотна, як «Віль де Авре» (Рис.А.1.11) та «Весна. Діти граються в лісі».

Пейзажі Ежена Будена часто відображають різні пори року та погодні умови. Він намагався передати всю красу та свіжість весни, використовуючи світлі та яскраві кольори, що стали його візитною карткою. Наприклад, одним з відомих весняних пейзажів Будена є його полотно «Весняний ліс», на якому зображено густий ліс з зеленими деревами, серед яких простягається широка стежка. Також серед весняних пейзажів можна виділити такі полотна, як «Трувіль, Шлях Кордері» (Рис.1.12) та «Парк Кордьє у Трувілю» (Рис.1.13) [44, с.10].

Між 1864 і 1870 роками Клод Моне, Каміль Піссарро і Альфред Сіслей відкрили принцип кольорових тіней, який і сьогодні використовують художники для зображення снігу та інших ефектів. Моне і Піссарро звернули увагу на віддзеркалення у воді Сени, що призвело до якісної зміни фактури живопису. До цього революційного напрямку приєдналися Альфред Сіслей і Поль Сезанн [14, с.12].

Весняний пейзаж був одним з улюблених тем для Моне, який використовував яскраві та насичені кольори для відображення свіжості та краси весни. Одним з найвідоміших весняних пейзажів Моне є серія полотен «Ліс в Живерні», на яких він зображує ліс в різних погодних та світлових умовах. У цій серії Моне використовував яскраві та насичені кольори, щоб передати свіжість та життєвість весни. Також серед весняних пейзажів Моне можна виділити полотна «Сади в Живерні», «Весна в Живерні» 1890 р. (Рис.1.14), «Весна в Аржатньо» 1872 р. (Рис.1.15) та «Весна у Ветеї» (Рис.А.1.16). На цих полотнах Моне використовував широкий колірний спектр, щоб відобразити мінливість весняної природи.

Ця концепція зображення природи у багатьох країнах Європи залишалася основною і на початку XX століття. У Франції ж близько 1882 з’являється новий стиль, який проявляється у багатьох напрямках: у розвитку техніки імпресіоністів (Поля Сезанна, дівізіонізм Жоржа Сьора, експресіонізм Вінсента Ван Гога), у декоративності символізму. Сьора стверджував, що простір і навіть колір – явища духовні. Поль Сіньяк, найбільш близький до Сьора, і Анрі Крос прагнуть оживити пейзаж за допомогою різкого колориту. Лише Піссарро, активний прихильник дивізіонізму в 1885, назавжди збереже вірність першому враженню і безпосередньому відчуттю [31, с.103].

Символізм Поля Гогена, хоча і пов'язаний з постімпресіонізмом, спрямовує розвиток пейзажу в бік абстракції. Тим не менше, в його творчому доробку зустрічаються мотиви весняного пейзажу: «Пейзаж в ле-Пульдю» (Рис.А.1.17), «Руан навесні» 1884 р. (Рис.А.1.18), «Поля в Італії весною», «Весняні квіти» [8, с.20].

Пейзаж у творчості Вінсента ван Гога є однією з найвизначніших тем, які він зображував. Він відтворював різноманітні ландшафти, такі як нічні зоряні небеса, сонячні поля, гірські пейзажі, річки та морські горизонти. Одним з найбільш відомих весняних пейзажів ван Гога є «Сад з квітучими сливами» (Рис.А.1.19).

Останню цілісну концепцію пейзажного живопису представляє фовізм. Пейзажі фовістів своїм принципом контрастності кольорів (Андре Дерен, Моріс де Вламінк і Жорж Брак) та геометризованою формою мазків нагадують твори дівізіоністів. У творчості фовістів пейзаж став важливою темою, і художники цього руху розвинули свій власний стиль, що відрізнявся від інших напрямів живопису того часу. Фовісти стали використовувати яскраві кольори, щоб передати враження від природи та створити яскравий та насичений образ. Зокрема, в своїх пейзажах Моріс де Вламінк (Рис.А.1.20) зображував найчастіше міські краєвиди, ринки, вулиці та сквери Парижа, Нормандії, Бретані та інших місцевостей Франції [45, с.15].

Початок XX століття у німецькому живописі пов'язаний з розквітом експресіонізму, який проявився в мистецтві художників двох об'єднань – «Міст» і «Синій вершник». Експресіонізм був відзначений впливом Поля Гогена, Вінсента Ван Гога, Едварда Мунка. Улюбленою формою пейзажу стає міський пейзаж, і саме до нього звертаються кубісти (Фернан Леже, Франсіс Пікабіа, Пабло Пікассо (Рис.А.1.21).

Після 1910 пейзаж знаходить своє втілення в рамках абстракціонізму. Дотепер існують також два напрямки: наївне мистецтво і сюрреалізм. «Наївний» пейзаж веде своє походження від творчості Руссо Митника. Зовсім інші принципи вкладено в основу сюрреалістичного пейзажу. Він бере свій початок у футуризмі, посилюючи його світлові контрасти і приховане занепокоєння (дивні нагромадження Макса Ернста, перспективні композиції Джорджо де Кіріко, морські і зоряні пейзажі Іва Тангі й Сальвадора Далі).

1.3. Стан розробки олійного пейзажу у творчості українських живописців XIX – XXI ст.: весняні мотиви

Український пейзажний живопис розвивався в контексті європейського мистецтва, і кращі твори українських художників-пейзажистів увійшли до скарбниці вітчизняного образотворчого мистецтва, стали його невід'ємною частиною, віддзеркаливши процесії і зміни, що відбулися в часі. Українська пейзажна школа має яскравих, самобутніх представників, що творили власну стилістику відображення природи, яка ґрунтувалася на народних традиціях, завдяки чому їм вдалося уникнути механічних унаслідувань модних на той час європейських течій.

Майже до самого початку XIX ст. пейзаж в українському образотворчому мистецтві не виокремлювався у самостійний жанр, а слугував лише тлом для фігуративних композицій. Він звучав як архітектурний чи природний стафаж із нагромадженням будівель чи рослинного світу, які не могли ототожнюватись з конкретною місцевістю. Для українського мистецтва ландшафтні мотиви іконостасів стали поштовхом для розвитку пейзажу академічного напрямку.

З посиленням реалістичних тенденцій відбуваються глибокі зміни у відтворенні природи. Мальовничі українські краєвиди посідають вагоміше місце у творах живописців, перед якими постало нове завдання: творення природи як джерела естетичної насолоди – піднесено, поетично, що відповідало тогочасним тенденціям. Таким увійшов пейзаж у XIX ст. – період розквіту романтизму [5, с.134].

Українське образотворче мистецтво не могло розвиватися на рідному ґрунті через відсутність в Україні спеціальних навчальних закладів. Більшість художників, які малювали українські краєвиди, були мандрівними і мистецьку освіту здобували поза межами країни – у Петербурзі, Москві, Відні або Кракові [18, с.20]. Завдяки цьому мистецтво піддавалося суттєвим впливам чужоземних течій.

У другій половині XIX ст. український пейзаж набуває самостійного ідейно-естетичного значення і своєрідного образотворчого ладу. Розвиток пейзажу свідчить про якісне зростання українського живопису в цілому, про його плідне жанрове розгалуження та емоційну силу, а також про його національні ознаки та високу романтичність у відтворенні навколишнього світу [4, с.135].

Такі тенденції особливо помітні у жанрі побутової картини та пейзажу, де сцени з життя народу розгортаються на тлі розкішної української природи, як, наприклад, у ліричних творах Миколи Пімоненка, Володимира Орловського, Костянтина Трутовського, Петра Левченка, Киріака Костанді. Саме в цей період починає формуватися українська національна школа пейзажного живопису, становлення і традиції якої пов'язані з ідеями та настановами передвижників [5, с.135].

Однією із визначальних ознак українського неоромантизму було звернення багатьох художників до подій часів Козаччини, Запорозької Січі. Характернішим прикладом цього є творчість Сергія Васильківського [6, с.11]. Поміж тим, одним із поширених тематичних напрямків у творчому доробку С. Васильківського виступає весняний пейзаж. Серед його відомих творів: «Весна в Карпатах» (Рис.1.22), «Весна на Волині» (Рис.А.1.23), «Весна в Україні», «Весняний ліс» та багато інших.

Особливе місце в історії українського пейзажного живопису посідає харківський художник П. Левченко (Рис.А.1.24). За висловом відомого дослідника його творчості С. Побожія, пошуки кольору в численних етюдах митця затвердили право українського національного ландшафту бути предметом високого мистецтва [25, с.5]. В його доробку достатня кількість пленерних етюдів, що відображають весняний настрій.

Побутово-реалістичне трактування пейзажу характерне для українського художника і педагога, К. Костанді. Його творчість умовно може бути розподілена на декілька періодів, проте, саме на початку XX ст. мова кольору в його творах стає особливо виразною, а тема розкриття весняної

природи отримує майже філософського визначення, що проявляє себе у найвідоміших творах – «Рання весна» (1892 р.) (Рис.А.1.25), «Бузок цвіте» (1902 р.) (Рис.А.1.26).

З кінця XIX ст в українському мистецтві значного поширення набуває пленерний живопис, характерний і для більшості європейських шкіл. Ці тенденції відобразилися у творчості цілої низки митців. Пленеризм дав поштовх до імпресіоністичних пошуків. На відміну від тотального захоплення європейських художників імпресіоністичним етюдом, українські митці створюють жанр картини-пейзажу, де навколишня природа і людина перебувають у нерозривній єдності. У пейзажах Івана Труша (Рис.А.1.27), де немає зображення людини, майже фізично відчувається її присутність у вибраній перспективі зображення. Труш відомий чисельними пленерними етюдами, цілими серіями і циклами живописних композицій пейзажу, відповідно, тема весна розкрита доволі яскраво серед безлічі робіт майстра.

У творах Абрама Маневича вирує життя і звучить мелодія елегійного смутку, його картини сповнені яскравого колоризму. Маневич належить до плеяди майстрів, які стояли біля витоків української культури XX століття. Естетика його живописної мови формувалася з досягнень імпресіонізму і постімпресіонізму, в ній було і новаторство модерну, і досягнення української реалістичної школи живопису. Художник створив низку чудових урбаністичних робіт, насичених легкими тінями й сонячним світлом, виключно гармонійних по колористиці та композиційному рішенню. Вітражні темні контури гілок і стовбури дерев – одна з примітних рис його творів [35]. Тема весни у всій її різноманітності надзвичайно виражено та фактурно представлена у творчості А. Маневича (Рис.А.1.28).

З потужною внутрішньою динамікою та пристрасною любов'ю відтворює красу рідної землі Олекса Новаківський. На його творчості позначився переламний етап кінця XIX – початку XX століття, коли художники прагнули до максимального вираження, експресії, філософського аналізу складних життєвих явищ [19]. Пейзаж посідає чільне місце у його

творчому доробку, відображаючи все багатство форми і барв українського національного карєвиду, зокрема, тема весни не лишається осторонь уваги О.Новаківського, про що свідчить низка живописних етюдів (Рис.А.1.29).

Пізніше у світовому пейзажному мистецтві стають помітнішими нові зображальні мотиви, виникають новітні течії. В цей період художники, в тому числі й українські, шукають абсолютно нових форм та засобів зображення: це було своєрідною реакцією на виклик епохи, коли технічний прогрес вимагав прискорених рішень і конкретних дій [4, с.132]. Вдосконалюється техніка живопису, вщент руйнуються усталені композиційні стереотипи, конвульсійні пошуки оригінальних творчих підходів серйозно змінюють фундаментальне поняття зображальності як основи мистецького твору. Пейзаж як жанр перестає бути звичним впродовж віків інструментом впливу на почуття людини, стає своєрідним посередником між пропозицією художника і сприйняттям мистецького твору глядачем.

Сьогодні пейзажі В. Орловського, С. Васильківського, М. Ткаченка, В. Кричевського, С. Світославського, К. Костанді, А. Куїнджі, П. Холодного, І. Труша, М. Бурачека (Рис.А.1.30), К. Трохименка, А. Ерделі (Рис.А.1.31), Е. Контратовича, Ф. Манайла, Й. Бокшая, А. Коцки (Рис..А.1.32), М. Глущенка (Рис.А.1.33), О. Шовкуненка (Рис.А.1.34), Т. Яблонської, Ю. Єгорова та багатьох інших прикрашають експозиції вітчизняних й зарубіжних музеїв і галерей.

Українське мистецтво ХХ-ХХІ ст. поєднує в собі все широке різноманіття культурних надбань тисячоліть. На їх основі розвиток мистецтва стає більш динамічним та інноваційним, поєднуючи у собі напрямки та стилі. У сучасному живопису, зокрема жанрі пейзажу, помітно вплив світових сучасних тенденцій. Роботи художників сьогодення, які працюють в цьому жанрі вирізняються особливим підходом та принципом зображення, у кожного митця своя манера та технічні особливості виконання, своя технологія та різна матеріальна художня база.

У пейзажному живопису України ХХ століття можна виділити багато прізвищ відомих митців, зокрема, А. Кашшай (Рис.А.1.35), О. Заливаха, В. Литвиненко, М. Глущенко, О. Шовкуненко, С. Васильєв, І. Штільман, Т. Голембієвська (Рис.А.1.36) та багато інших.

В українському образотворчому мистецтві ХХІ століття багато відомих талановитих художників внесли свій особливий вклад у розвиток всього українського мистецтва та продовжили його на зламі тисячоліть і в сьогоденні. Зокрема, художник Іван Марчук займає неординарне місце в історії українського мистецтва. Він витворив авторський творчий метод – особливий стиль «дрібного письма» - так званого «пльонтанізму». Полотна митця, створені у такій манері, здобували ефект об'ємності й світіння [16, с.331]. Весна, як і інші сезони природи, знаходить своє відображення в багатьох творчих розробках І. Марчука: «Стрітення», «Весна вже в дорозі» (2004 р.) (Рис.А.1.37), «Волошки» та ін.

Знаходячи нові грані у процесі подальшого розвитку. Пейзажний живопис в Україні ХХІ століття, віддзеркалює розмаїття художніх смаків і потреб суспільства, що сприяє подальшому успішному розвитку жанру в країні та в світовому мистецтві загалом.

Висновки до розділу 1

В даному розділі проведено дослідження умов та факторів зародження техніки олійного живопису в галузі пейзажу, визначено його техніко-технологічні особливості і специфіку розвитку в західноєвропейському мистецтві від XV до XX ст. Велику увагу приділено художньо-мистецтвознавчому аналізу яскравих прикладів пейзажної композиції з весняними мотивами як в зарубіжному, так і в українському олійному живописі від XIX століття і до сьогодення. Це дало змогу охарактеризувати український національний пейзаж як самобутнє явище в історії світового мистецтва.

РОЗДІЛ 2
ПОСЛІДОВНІСТЬ ВИКОНАННЯ ПЕЙЗАЖНОЇ КОМПОЗИЦІЇ «ВЕСНА»

2.1. Принципи побудови художнього образу в пейзажі. Формування ідеї та задуму пейзажної композиції «Весна»

Наближаючись до висвітлення методики роботи над практичною частиною кваліфікаційного проекту, важливо приділити достатню увагу питанню художнього образу в пейзажі, як невід'ємного елементу будь-якої творчої роботи в даному жанрі.

В першу чергу, варто зазначити, що пейзаж характеризується особливими якостями повітряно-просторового середовища. Якщо в натюрморті, портреті або багатофігурній композиції предмети і персонажі ставлять в залежність простір і середовище, нерідко слугуючи тільки тлом, то в пейзажі навпаки, просторово-середовищне рішення є головною частиною образу [36, с.10]. За принципом та законами зображення природного середовища, предметом зображення у пейзажі є мотив. Мотив пейзажу – це образ типового місця в природі та в навколишньому середовищі, що може бути знайомим для автора або був обраний саме відповідно до тематики пейзажу. Зокрема, для розуміння мотивів пейзажу різних сезонних станів природи, глядачеві особливо необхідно відчувати в них «настрій», бачити в ньому елементи атмосферних явищ, відчувати спорідненість емоцій, які передав художник у картині [34, с.12].

Таким чином, нескінченне різноманіття природи дало можливість виділити види пейзажу згідно мотивам, які стають сюжетом картини: сільський, міський, морський пейзаж або марина, архітектурний пейзаж, індустріальний пейзаж.

Окрім того, в більшості теоретичних досліджень пейзажу зустрічається думка стосовно того, що в сучасному пейзажному живописі важливо передати, окрім просторово-середовищних аспектів, свідчення результатів життя та

діяльності людини [26, с.228]. Такий ефект досягається через включення в композицію стафажу та зображення наслідків певного взаємозв'язку людини з природою: архітектура, транспорт, дорожні знаки, електромережі, стежки, копиці сіна, тощо, в залежності від типу пейзажу, від локації, від пори року.

Художній образ в пейзажі з’являється не раптово, а є результатом творчої роботи митця. В процесі такої роботи виконуються лінійні та кольорові ескізи композиції, ескізи в тоні та кольорі та в умовах різного плану перспективи. Художнику варто постійно звертатися до натури, знаходячи в ній додаткові характерні штрихи, які збагачують образи природи та порівнювати зі своєю роботою [21, с.13].

Наприклад, при зображенні простору в міському пейзажі велику роль відіграє правильне зображення форми мальовничих об'єктів, що знаходяться на різних просторових планах. Для того, щоб передати в пейзажі глибину простору, необхідно більш конкретно прописувати форми предметів і об'єктів переднього плану. На передніх планах виразніше проступають власні кольори предметів, тут вони виглядають більш об'ємними та багатшими за колоритом. При зображенні дальніх планів необхідно враховувати закони повітряної перспективи. У міру віддалення від глядача форми предметів втрачають об'ємність і набувають силуетний характер, що послабує їх колірну насиченість [27, с.255].

Як правило, головний об'єкт пейзажу, як важлива складова цілісного художнього образу, виділяється за допомогою: кольору (об'єкт не обов'язково повинен бути яскравішим, але обов'язково більш різноманітним за кольором, більш насиченим); розміру (об'єкт може займати велику частину картини, але не обов'язково, в залежності від композиційного рішення); місця розташування (об'єкт розташовується на передньому плані, проте не обов'язково в центрі картини); оточення (область навколо головного об'єкта, навпаки, повинна бути трохи менш помітною та менш яскравою).

Отже, образне рішення пейзажу залежить від багатьох факторів: від обраного мотиву природи, від об'єктів зображення та їх композиційного розміщення, від загального колориту та формату роботи.

Проте головним залишається образ природи та принцип зображення її, він може бути стилістичним або реалістичним, виконаним класичною технікою або поєднанням технік та матеріалів. В процесі роботи над пейзажем необхідно зосередити свою увагу на більш характерних рисах місцевості, обрати найбільш типові об'єкти пейзажу [41, с.67].

Задум творчої роботи у межах кваліфікаційного дослідження полягав у створенні виразного художнього образу весняної природи рідного краю, тому що саме природа є незмінним джерелом натхнення для багатьох художників. Впродовж століть люди милувались красою оточуючого світу, природних краєвидів і прагнули передати свої враження та почуття в художніх образах. Неповторна краса та гармонія природних ландшафтів не може не зачаровувати, дивувати, змушувати спостерігати за нею із затамованим подихом. Природа – це те унікальне і неповторне оточення, яке здатне формувати естетичне сприйняття картини світу, торкнутися найчутливіших струн людської душі.

Під час вибору теми кваліфікаційної роботи джерелом натхнення були природні краєвиди Прикарпаття, що відзначаються унікальністю та багатством своїх природних форм. Ідея творчої роботи в межах кваліфікаційного проекту полягала у створенні виразного художнього образу природи, а саме мотиви ранньої весни у гірському селі, надали нам широкий спектр матеріалу для реалізації цієї ідеї.

Пошук сюжету та формування загального образу майбутньої роботи в матеріалі відбувався протягом подорожі до Прикарпаття з метою написання етюдів в умовах пленеру. Перш за все, нас надихнули прості і зрозумілі мотиви сільської місцевості, де природа тісно переплітається з життям місцевих жителів.

З іншого боку, в якості джерела натхнення для розробки творчої частини кваліфікаційної роботи виступали твори вітчизняних майстрів пейзажу. Важливо також зазначити, що серед плеяди криворізьких митців знаходимо гарні приклади пейзажного рішення в олійному живописі, де образом для натхнення слугують краєвиди Прикарпаття і Карпат. До них можна віднести, в першу чергу, таких художників і, за сумісництвом, викладачів кафедри образотворчого мистецтва КДПУ в різні часи, як В. Мішуровський (Рис.Б.2.1), О. Юрченко (Рис.Б.2.2), В. Томашевський, О. Щербаков (Рис.Б.2.3), О. Удовенко, В. Дмитренко (Рис.Б.2.4), Р. Пильнік (Рис.Б.2.5) та ін. Кожен з них має свій унікальний творчий підхід, власне бачення природи місцевості.

Під час розробки сюжету для нас було важливо не просто створити пейзаж на основі впізнаваних краєвидів, а передати весняний настрій, стан атмосфери ранньою весною, відчуття стрімкого пробудження природи від зимового сну, єднання природи і людини.

2.2. Пленерна робота: збір натурного матеріалу і пошук тонально-живописного ладу в пейзажній композиції «Весна»

Враховуючи той факт, що художній образ в пейзажі будь-якої складності або ступеня завершеності, вибудовується крізь систематичну і пильну пленерну роботу над пошуком мотивів сюжету, варто приділити цьому питанню більше уваги. Як відомо, пленер (франц. plainair, англ. plein-air) – це живопис на відкритому повітрі, що відтворює кольорове багатство природи, сонячне освітлення й повітряне середовище.

Пленери є інтегральною частиною сучасного образотворчого мистецтва. Їх роль закладена у самій природі художньої творчості. Формування просторових уявлень, побудова схеми композиційної будови художнього твору, розуміння його логіки тісно пов’язані зі здатністю художнього моделювання світу, наявністю розвиненої художньої уяви у поєднанні з цілісним сприйняттям натури. Враховуючи це, пленер широко використовують як із освітньою метою для вироблення просторових навичок

та творчого стилю молодих художників, так і для творчого самовиразу визнаних митців [40, с.150].

У цілому, пленери визначають як особливий спосіб організації творчості художників, де утворюється самобутня атмосфера, що сприяє творчому самовияву і розвитку. Умови праці на природі мають особливості, які позначаються на творенні етюду – від великої кількості природного світла до дії самої природи або природного середовища. Просторові плани пленеру значно відрізняють його від умов майстерні. Відповідно, вибір натури та пошук сюжету, співзвучного настрою художника, теж є неабияким завданням, яке розвиває творчу компетенцію митця [38, с.404]. Отже, пленер найчастіше розглядають як складову художньої освіти і творчого становлення.

Пленерні етюди в живописі виконуються різноманітними матеріалами, проте найпоширеніші з них виступають акварель, гуаш і олійні фарби. На відміну від акварелі техніка олійного живопису має свої особливості. Олійні фарби набагато довше висихають, обмеження в часі праці над етюдом стосуються передовсім змін освітлення. Застосовуючи техніку «а ля прима» в умовах пленеру можна працювати протягом одного – двох днів, до утворення плівки на поверхні живописного шару. По тому слід зробити перерву, до наступного сеансу дати фарбі добре висохнути – термін висихання залежить від товщини шару фарби, спроможності ґрунту втягувати олію, температури і вологості повітря. Враховуючи ці нюанси, в доробок пленерних етюдів до даної кваліфікаційної роботи, ми включили пошуки мотивів, виконані як аквареллю, так і олією на картоні [42, с.255].

В якості матеріалу для натхнення під час пошуку та збору пленерного матеріалу, ми керувались роботами митців, котрі в ході своєї творчої кар’єри часто звертаються до практики виїзного пленеру. Так, у др. пол ХХ ст. виділяється прізвище яскравого художника-пейзажиста Дніпровщини – М. Глущенка. Саме цього художника в українському мистецтві називають майстром пейзажу. «Я обожнюю природу», – говорив художник, повсякчас складаючи їй живописну оду, вловлюючи найтонші нюанси її стану, які

передавав то м’яким колоритом, делікатним мазком і напівпрозорим тоном, то виплескуючи на полотно бурхливі емоції в експресивній манері відображення світу. Пейзажі Глущенка приковують увагу свіжістю барв, вражають щирістю почуттів, чарують глибоким ліризмом. В його доробку зустрічаються яскраві приклади весняних пейзажів: «Лірична весна» (1958 р.) (Рис.Б.2.6), «Весна» (1961 р.) (Рис.Б.2.7), «Весна в Карпатах» (1966 р.) та б.ін.

Неймовірно плідно на пленері працював не менш визнаний український художник з Київщини, С. Шишко, один з відомих учнів Ф. Кричевського. Він багато створює етюдів, присвячених київським локаціям та краєвидам, проте в його творчому доробку існує чимало пейзажів-станів, що відображають весняний настрій: «Весна. Вранішня зоря» (1955 р.) (Рис..Б.2.8), «Весна на Куренівці. Бабин Яр» (1946 р.) (Рис..Б.2.9), «Весна йде» (1957 р.) (Рис.Б.2.10) та ін.

Також яскравим матеріалом для реалізації задуму кваліфікаційного проекту стали пленерні етюди криворізького митця, викладача кафедри образотворчого мистецтва КДПУ, В.В. Мішуровського (Рис.Б.2.11), який є чудовим майстром реалістичного та імпресіоністичного пейзажу. У його творчому доробку існує чимало картин, де майстерно відтворений образ природи. Творчість художника відзначається ніжним і м’яким колоритом, який побудований на нюансах, умінням перетворити звичайні, на перший погляд, краєвиди у довершений художній образ. Зокрема, тема весни, з її складними нюансними живописними відношеннями, розкривається у його творчості достатньо різноманітно.

Таким чином, у процесі формування загального образу майбутнього твору та пошуку сюжету підґрунтям стали пленерні етюди українських краєвидів різних локацій. Також джерелом натхнення слугували творчі доробки видатних українських, зокрема криворізьких пейзажистів, що майстерно зображували красу рідної місцевості.

2.3. Поетапність виконання оригіналу пейзажної композиції «Весна»

У створенні композиції пейзажу основоположну роль відіграє саме етюд. А. Зорко пише, що пейзажний етюд може мати як самостійний характер, так і підготовчий. Якщо на етюді переданий конкретний стан природи, то він вважається довершеним художнім твором. Проте зазвичай етюд має допоміжний характер і є певним етапом у написанні пейзажу чи сюжетної картини [11, с.118]. Так, пейзажні етюди найчастіше виконують у якості підготовчого матеріалу до великої грунтовної картини, які стають основою для майбутнього твору.

У пейзажах відтворюються реальні або уявні вигляди місцевості, архітектурних споруд, міст (міський архітектурний пейзаж — ведута), морських виглядів (марина) тощо. Часто пейзаж служить фоном у живописних, графічних, скульптурних (рельєфи, медалі) творах. Зображаючи явища і форми природного оточення, художник відтворює власне ставлення до природи та сприйняття її сучасним для нього суспільством. Через це пейзаж набуває емоційності й ідейного змісту [27, с.255].

Значна роль у мистецтві належить пейзажу як самостійному жанру станкового живопису. Художники спостерігають і вивчають природу, відкривають і пізнають її закони, гармонію форм, світла, кольору, тону, простору. У процесі роботи над етюдом у природі чи над картиною художник узагальнює і типізує, тобто працює над образом.

Переконливість і виразність пейзажу залежить від уміння художника малювати елементи зображення, опрацьовувати форму основних його об'єктів і деталей: дерева, хмари, гори, багатоплановий рельєф місцевості. Без такого вміння дерева в пейзажі будуть виходити однаковими; земля, хмари, ліс удалині будуть виглядати приблизною плямою, мертвою, маловиразною схемою. Тому зображення пейзажу вимагає детального вивчення природи [39, с.58].

Кожна порода дерева, як і кожне дерево, має свою будову. Відмінності бувають не лише у формі й величині листків, у пропорціях і будові крони, але

й в розміщенні та формі гілок. Для однієї породи дерев характерний плавний рух гілок, для другої — різкий. Залежно від породи гілки ростуть то перпендикулярно до стовбура дерева, то доверху, то донизу. Якщо уважно розглянути різні породи дерев, то можна побачити, що кожна з них має не лише свою форму стовбура і крони, але й свій тон.

Художник починає роботу над пейзажем з того, що пише велику кількість етюдів за різних станів погоди і в різний час дня. Одночасно із цим він шукає мотиви, робить начерки і композиційні замальовки. Вдивляючись у натуру, художник старається зрозуміти її красу. У нього виникає образ майбутньої картини-пейзажу. Художник використовує зібраний етюдний матеріал і починає розробляти ескіз картини-пейзажу, який буде втілювати ідейний задум майбутнього твору [38, с.405].

Ескіз можна назвати проектом картини. У ньому знайдено формат, є конструктивна схема майбутньої картини, колористичне вирішення, розроблена сюжетна канва (мотив), композиційний центр.

Часто на пейзажну картину дивляться як на збільшений етюд. Це неправильно. Картина-пейзаж завжди відрізняється тим, що в ній є узагальнення, типізація, розроблена композиція та ідейний зміст. Важливу роль у створенні пейзажу відіграють мотив, образ, точка зору, рівень очей, просторові плани, формат, перспектива, ритм, колорит, світло, тінь, рефлекс, композиційний центр.

Для вирішення композиції пейзажу важливо вибрати точку зору, розмістити горизонт. Низький горизонт допомагає підкреслити монументальність пейзажу, його величину. Високий горизонт дозволяє дати більш широку панораму пейзажу, більш повну картину. Найскладніше у композиційному вирішенні пейзажу — дати правильну характеристику місцевості. Для цього треба слідкувати за тим, щоб всі деталі в пейзажі були добре пов'язані між собою і допомагали виразити загальну ідею композиції [33, с.18].

У процесі роботи над пейзажем необхідно спочатку вирішити сюжет. Тут важливо відчути тему, яка визначає акценти зображення. Треба зосередити свою увагу на більш характерних рисах місцевості, вибрати найбільш типові об'єкти пейзажу. Побудову зображення необхідно розпочинати з невеликих підготовчих начерків. У них зосереджується увага на основному, виділяється ідея композиції. Під час вирішення композиції не вихоплюються окремі, випадкові фрагменти природи, треба показати найбільш характерне, типове і виразити своє відношення до побаченого.

Знайшовши найбільш вдале вирішення пейзажу в начерках, можна приступати до малюнка. Для того, щоб переконливо і виразно передати в малюнку глибину (простір), треба правильно виставити горизонт, точку сходу на лінії горизонту і правильно передати масштаб предметів. Щоб правильно передати перспективні явища в малюнку, треба розбити малюнок на два-три перспективних плани (передній, середній і задній). Порівнюючи їх між собою, легше визначити масштабність предметів і правильно вирішити тональні завдання [7, с.64].

Повітряна перспектива має певні закони. З віддаленням від глядача чіткість предметів слабшає. Чим далі знаходиться предмет, тим більш розпливчастими стають його обриси. Така ж закономірність стосується і сили тонових відношень-контрастів (різниця між світлом і тінню на поверхні предметів), насиченості і яскравості кольору, які теж слабшають у міру віддалення від глядача. Одночасно з передачею повітряної перспективи необхідно слідкувати і за технікою роботи: на передньому плані натискати олівцем на папір у повну силу; на другому — предмети промальовувати м'якше, а на дальньому — лише легким дотиком до паперу [23, с.175].

Необхідно познайомитися із теорією тіней, звернути увагу на тіні, що падають від предметів. При побудові тіней необхідно в перспективі, перш за все, встановити характер освітлення — штучний чи природний:

а) якщо світло штучне, то промені від джерела світла будуть ніби утворювати світлову піраміду;

б) якщо світло природне, то промені будуть паралельні і від основи предмета тінь буде збільшуватись у довжину в напрямі променів;

в) якщо тінь від предмета падає на інший предмет, то в малюнку слід враховувати не лише силует, але й поверхню того предмета, на який вона лягає.

Будуючи перспективу пейзажу, потрібно відразу намітити «перспективу тіней». Використовуючи в роботі над пейзажем різні засоби виразності: масштабність, контраст, сюжетно-композиційний центр, слід пам'ятати, що вони не повинні порушувати цілісності простору твору, правдивості й співмірності.

Особливе значення в пейзажі має колір і колорит. У живописі важливо передати точно кольорово-тонові відношення освітлених і затемнених поверхонь. З метою цілісності пейзажу, не рекомендується зображати на краях полотна великі предмети, а також контрастні за кольором і тоном. Це буде відволікати увагу глядача від композиційного центру і заважати сприймати основне [26, с.230].

Композиційна структура пейзажу аналізується за схемою: вибір теми, сюжету твору; пошук найкращої точки зору; визначення формату й розміру полотна; співвідношення і взаємозв'язок частин; виділення основного в творі; досягнення цілісності та єдності зображення.

Таким чином, враховуючи вихідні теоретичні положення розробки і побудови композиції в пейзажі, ми присвятили значну кількість часу пошуку вдалого композиційного вирішення пейзажної картини «Весна» (Рис.Б.2.12; Рис.Б.2.13, Рис.Б.2.14, Рис.Б.2.15): врахували специфіку художньо-образної мови, автентичності пейзажу, світло-просторові і середовищні аспекти; обрали традиційну гармонійну лінію горизонту і точку зору. Все це у сукупності дозволило досягти відчуття цілісності і завершеності композиційного устрою в роботі, поряд з тим, композиція не відрізняється надмірною складністю або перенасиченістю елементів, що, лише підсилює необхідне емоційно-психологічне сприйняття весняного настрою в роботі.

Для того, аби створити гарний та гармонійний пейзаж засобами олійного живопису слід спочатку зорієнтуватися в етапах роботи над пейзажем. Отже, найперший етап – це задум у голові митця. Це може бути реальний пейзаж, який він побачив, або ж просто задум із фантазії натхненний чимось, про що йшла мова у першому підрозділі даного розділу кваліфікаційної роботи.

В нашому випадку було в етюдах апробовано декілька варіантів пейзажу, проте ми зупинились на варіанті з сільською місцевістю: широка ґрунтова дорога на селі, ранньою весною ще вкрита подекуди талими купками снігу, веде до центру прикарпатського села, обабіч дороги стоять ще безлисті дерева, вкриті памороззю, проте сонце підіймається високо і насичує природний колорит весняними барвами.

Наступним йде етап начерку. Зазвичай художники роблять декілька варіантів начерків для того аби обрати найкращий ракурс та кут зору, визначитися з композицією. Після того як митець точно знає, що і як хоче зобразити він переходить до наступного етапу, тут може бути декілька варіантів, він залежить від способу створення картини.

Ми також розглянемо етапи створення тривалої роботи, котру було виконано як практичну частину кваліфікаційного проекту. Відповідно до основ класичної послідовності в роботі над картиною після стадії розробки задуму, композиції, художник має перейти до виготовлення картону. Картон виконується в натуральну величину олівцем або вугіллям. У ньому уточняються і доводиться до завершеності композиційне рішення, характер форми і пропорції об’єктів, повітряна і лінійна перспектива, визначається плановість пейзажу, опрацьовується композиційний центр [9, с.65]. Після цього малюнок з картону переноситься на полотно.

Наступним етапом йде підмальовок на полотні (або на іншій робочій поверхні). Це потрібно для того аби швидко перекрити усі незаписані плями на полотні і побачити узагальнену, а не роздрібнену картинку [7, с.73]. Підмальовку ми віддали необхідну кількість часу, адже вважаємо що цілком виправданий етап, котрий дозволяє досягти складних тонально-живописних

відношень в роботі, зробити її більш зібраною і цілісною за колоритом. Зокрема, в нашому випадку, звернення до передачі тепло-холодності, освітленості і колориту саме весняного мотиву в карпатському краєвиді спонукало до використання щільного і кропіткого підмальовку.

Далі йде основна робота над пейзажем. Це етап прописки. Художник уточнює тонові та колірні відносини у роботі. Починати слід з тіней, потім переходити на півтінь і вже потім прописувати світлі плями та відблиски. В процесі роботи дуже важливо слідкувати за тональними відносинами. Мазки кладуться по формі предметів. Після того, як всі об’єкти пейзажу прокладені щільним тоном, гармонійно вистроєні тональні та колірні відносини на картині, можна переходити до наступного етапу. Опрацювати деталі це наступний крок роботи. На цьому етапі треба подивитися на результат пройденого шляху, проаналізувати що слід допрацювати в роботі, попрацювати над деталями.

Так, ми намагались побудувати роботу на нюансних колірних відношеннях, на стриманій, але явній тепло-холодності відповідно до місцевості і освітлення – більш теплі відтінки на передньому плані, і більш холодні й прозорі на дальньому.

Останній етап роботи над пейзажем, і взагалі над будь якою образотворчою роботою – це узагальнення. Цей етап обов’язковий і дуже важливий, він допомагає глядачеві звернути увагу на головне. Митець списує те, на що він не хоче звертати увагу, узагальнює другорядні предмети у композиції, це допомагає зберегти цілісність роботи та ясність думки художника, яку він хотів передати.

Зокрема, ми намагались в роботі дотримуватись всіх описаних вище критеріїв і принципів послідовності, що дозволило досягти певних результатів у побудові образу весняного краєвиду (Рис.Б.2.16).

Висновки до розділу 2

В даному розділі здійснено ґрунтовний аналіз поетапності роботи над практичною частиною кваліфікаційного проекту – пейзажною композицією «Весна» в техніці олійного живопису.

Спираючись на матеріал першого розділу, висвітлено специфіку формування задуму творчої композиції, особливостей збору теоретичної та практичної бази дослідження й матеріалу для роботи над художнім твором; детально виокремлено основні критерії та специфіку, що можуть бути застосовані до інтерпретації весняного краєвиду, як особливого типу пейзажу, що представляє собою цінний теоретико-практичний матеріал для подальших досліджень в даному напрямі.

Вважаємо, що основну мету практичної роботи – виконання пейзажної композиції з весняним настроєм природи в олійній техніці було досягнуто, а підготовчий матеріал, як і сама робота, можуть слугувати в якості навчального матеріалу в галузі сучасного мистецького і педагогічного дискурсу.

ВИСНОВКИ

В ході проведеного в даному дослідженні аналізу еволюції розвитку олійного пейзажу в історії західноєвропейського та вітчизняного живопису з увагою на його тематичній складовій; а також апробації методики роботи над пейзажем в техніці олійного живопису, було сформульовано наступні висновки:

1. Зокрема, було визначено, що західноєвропейський пейзаж вважався менш важливим порівняно з іншими жанрами протягом тривалого часу в історії мистецтва, поступово перетворюючись з фонового або інтер'єрного призначення до повноцінного жанру продовж XV-XIX ст. Саме у XIX столітті, олійний пейзаж цілком самостійно позиціонує себе у творчості провідних живописців доби і виступає результатом надбань художників-пленеристів барбізонської школи, і, в подальшому, імпресіоністів. Попри те, олійний пейзаж цілком продуктивно функціонує як жанр у творчості італійських художників-ведутистів.

2. Поряд з тим, з'ясовано, що зацікавленість передачею сезонних явищ природи в пейзажі виступає в якості мотиву у творах митців голландської школи, починаючи з золотої доби - XVII ст., хоча все ще відрізняється театральністю і побутовістю. Пейзажі нідерландських художників часто сповнені яскраво вираженого соціального та релігійно-філософського звучання. Отже, говорити про формування весняного пейзажу, як окремого підвиду жанру, можна починаючи від XVII ст., але розглядати весняний пейзаж, як такий, що спирається на пленерні враження і орієнтується на реальні композиційні пошуки з натури, виявляється можливість тільки з др.пол. XIX ст., з виникненням пленерного руху в мистецтві Франції, і стрімкому його розповсюдженню іншими європейськими мистецькими осередками.

Визначено також, що весняний пейзаж знаходить багатофункціональне вирішення у творчості митців XIX – початку XX століття, характеризуючись

наслідуванням загальностильових особливостей розвитку, а також індивідуально-творчій манері того чи іншого самобутнього автора.

3. В ході дослідження також проаналізовано стан розробки олійного пейзажу у творчості українських живописців XIX – XXI ст. в напрямку весняних мотивів. Визначено, що олійний пейзаж формується як окремий жанр у вітчизняному мистецтві з середини XIX століття; багато для розвитку пейзажу, безумовно, зробив Т.Г. Шевченко і його концепція романтичного краєвиду Батьківщини; наприкінці XIX – початку XX століття, коли українське мистецтво та культура переживають стрімкий злет, знаний як національне відродження, олійний пейзаж активно функціонує у творчому доробку провідних українських митців, відрізняючись полістилізмом і регіональною специфікою художньої мови. Серед найвідоміших прізвищ українських митців цієї доби, що звертались до розкриття художнього образу весни в пейзажі, можемо віднести – М. Пимоненка, С. Васильківського, В. Орловського, К. Трутовського, П. Левченка, К. Костанді, А. Маневича, О. Новаківського, І. Труша, В. Кричевського, М. Бурачека, К. Трохименка, А. Ерделі, Е. Контратовича, Ф. Манайла, Й. Бокшая, А. Коцки, М. Глущенка, О. Шовкуненка, Т. Яблонської, Ю. Єгорова та б.ін. Тема весни у творах названих митців розкривається із застосуванням різних засобів – мови колориту, композиційних прийомів, світло–тональних відношень, проте в будь-якому разі, пейзаж української школи живопису зазначеного періоду носить яскраво виражений національний характер.

4. В другому розділі ґрунтовно, спираючись на теоретико-методологічні дослідження і на авторський досвід індивідуальної художньо-творчої діяльності, висвітлено і розроблено проект практичної частини кваліфікаційної роботи за проблематикою дослідження – завершений твір пейзажного жанру в техніці олійного живопису під назвою «Весна». Робота створювалась на основі вивченого матеріалу, спирається на кращі зразки зарубіжного та вітчизняного живопису.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Філіппов А. Г. Пленер як основа пейзажного живопису. *Матеріали Регіональної науково-практичної конференції викладачів образотворчого мистецтва в рамках Всеросійського конкурсу з малюнку і живопису «Майстер 2013»*, 2013.

2. Алтухова А.В., Азаркіна М.А., Величенко А.Г. Історичні аспекти майстерності та техніки олійного живопису. *Scientific Collection «InterConf», (90): with the Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference «Current Issues and Prospects for the Development of Scientific Research»* (December 7-8, 2021). Orléans, France: Epi, 2021. С.101-107.

3. Английская акварель. Живопись старых мастеров. Antikzone. URL:https://antikzone.ru/anglijskaya-zhivopis-akvarel-old-masters-01

4. Бабунич Ю. Модернізм і пошуки нових принципів формотворення в українському живописі кінця XIX – першої третини XX ст. *ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв.* Вип. 26, 2015. С.128-141.

5. Бас І. Тенденції розвитку українського пейзажу XIX – початку XX століття. *Студентський науковий вісник.* №41. 2017. С.134-135.

6. Безхутрий М.М. Сергій Васильківський: Альбом. Київ, Мистецтво, 1987.

7. Берлач О.П. Основи технологій і техніки станкового живопису. Методичні вказівки до спецкурсу для студентів заочної форми навчання спеціальності “Образотворче мистецтво”, освітньо – кваліфікаційного рівня “ Бакалавр”. Луцьк, 2011. 142 с.

8. Височина Т. Поль Гоген: від імпресіонізму до експресіонізму. Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2016.

9. Волкова А. О. Формування художнього образу природи в пейзажному живописі: кваліфікаційна робота / науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Ірина Миколаївна Удріс. Кривий Ріг, 2022. 83 с.

10. Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи раннего возрождения. Москва: Искусство, 1996. Т.1. 423 с.

11. Зорко А. Є. Методичні засади роботи над пейзажним етюдом. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 2011. С. 117 – 120.

12. Історія цивілізації. Україна / О.Б. Бубенок, А.М. Домановський, О.О. Дядечко та ін.; упоряд. О.Є. Черненко; художник-оформлювач О.А. Гугалова-Мєшкова. Том 2. Від Русі до Галицького князівства (900–1256). Харків: Фоліо, 2021. 590 с.

13. Кабаченко В.П. Особливості технічних прийомів сучасного олійного живопису. Методичні рекомендації до дисципліни «Теорія та практика живопису» для самостійної роботи здобувачів вищої освіти другого року навчання спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво). Одеса, 2017. 20 с.

14. Ковальова Л. Імпресіонізм. Від Моне до Ренуара. Київ: КМ-Букс, 2010. 128 с.

15. Костыря М.А. Образы античных городов и «пейзажи катастроф» в западноевропейском искусстве XVI века. *Искусство античного мира в зеркале Ренессанса.* С.484-491. URL: http://actual-art.org/files/sb/05/55-Kostyrya.pdf

16. Костюк Л.К. Художник Іван Марчук – один із 100 геніїв сучасності: життя, творчість, виклики. *Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції студентів та молодих науковців «Наука, освіта, суспільство очима молодих»*, С.330-331.

17. Лещенко І.Л. Італійське мистецтво раннього відродження в його релігійному аспекті. *Мультиверсум. Філософський альманах.* 2007. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/71766/18-Leshchenko.pdf?sequence=1

18. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис XIX - початку XX сторіччя. Київ: Балтія-друк, 2016. 120 с.

19. Модернізм Олекси Новаківського. URL: https://lukl.kyiv.ua/novyny/modernizm-oleksy-novakivskoho/

20. Моісеєнко В.С. Вплив християнства на мистецтво і образотворення доби середньовіччя. *Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики.* Збірник матеріалів VII Всеукраїнської науково-практичної конференції (11-12 листопада 2021 року). Черкаси: [ФОП Гордієнко], 2021. С.30-32.

21. Назарова М. С. Технічні можливості олійного живопису при написанні сільського пейзажу = Technical features of oil painting while performing a rural landscape : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр» / М. С. Назарова ; наук, керівник ст. викл. О. В. Гуляєва ; Міністерство освіти і науки України ; Херсонський держ. ун-т, Ф-т культури і мистецтв, Кафедра образотворчого мистецтва і дизайну. Херсон: ХДУ, 2020. 25 с.

22. Образ Мадонни у творчості Леонардо да Вінчі. URL: http://titanepohuvidrodgennya.blogspot.com/2014/11/blog-post_35.html

23. Острогляд О.В., Маракова М., Сербіченко К. Техніки живопису в архітектурній творчості. *Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти.* №3. 2017. С.170-178.

24. Побожій С. “Гроза” джорджоне де кастельфранко і духовний світ художника. *Світогляд, філософія, релігія.* Збірник наукових праць. Суми: Сумський державний університет. Випуск 12. 2017. С.179-186.

25. Побожій С.І. Петро Левченко і Сумщина. Суми: Університетська книга, 2006. 90 с.

26. Рудий А. А. Формування художнього образу в пейзажі. *Педагогіка вищої та середньої школи : зб. наук. праць*. Кривий Ріг, 2005. Вип. 10 : Спец. вип.: Художньо-педагогічна освіта XIX ст.: теорія, методи, технології. С. 226-232.

27. Скаканді Ю. Мистецтво пейзажу. *Вісник КНУТД. Серія «Технічні науки»*, №5 (90), 2015, с. 254-260.

28. Скаканді Ю.Ю. Дослідження з історії пейзажного жанру в західно-європейському мистецтві. *ВІСНИК КНУТД*. №3 (86), 2015. С. 302-309.

29. Скляренко Г. Нова хвиля і українське мистецтво кінця ХХ століття. *Сучасне мистецтво*. 2009. № 6. С. 188-196.

30. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). *Студії мистецтвознавчі.* Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 1(25). С. 67-78.

31. Смільницька І. Імпресіоністи: Від Моне до Кандинського. Київ: КМ-Букс, 2013. 384 с.

32. Сова О. Історичний огляд зародження художньої роботи на пленері. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*. Умань: ВПЦ «Візаві», 2017. Вип. 2, Ч. 2. С. 227-235.

33. Тарасюк І. І. Т 19 «Композиція» Методичні рекомендації до курсу «Композиція». Луцьк: Терен, 2017. 28 с.

34. Татарова Р. Р. Процес формування пейзажу у техніці олійного живопису = The process of forming a landscape in the technique of oil painting: кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр» / Р. Р. Татарова; наук. керівник доцент доцент Н. В. Постолова; Міністерство освіти і науки України ; Херсонський держ. ун-т, Ф-т культури і мистецтв, Кафедра образотворчого мистецтва і дизайну. Херсон: ХДУ, 2020. 26 с.

35. Тишкевич М. Абрам Маневич – маг і чарівник, повелитель пензля. 2022. URL: https://uain.press/blogs/1117714-1117714

36. Тодорашко О. С. Рішення художнього образу у пейзажі = Deciding the artistic image in the landscape: кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр» / О. С. Тодорашко; наук. керівник доцент Н. В. Постолова ; Міністерство освіти і науки України ; Херсонський держ. ун-т, Ф-т культури і мистецтв, Кафедра образотворчого мистецтва і дизайну. Херсон: ХДУ, 2020. 23 с.

37. Фесенко Г.Г. Культурна ідентифікація ландшафтів в пейзажному живописі. *STUDIA SLOBOZHANICA:* матеріали всеукр. наук.-метод. конф. «Слобожанський гуманітарій – 2018» (Харків, 30 березня 2018 р.). С. 138-148.

38. Черватюк В. Пленерний живопис – невід'ємна складова художньої освіти. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 2010. Вип. 3. С. 403-409.

39. Черній Л. Я. Пленер як важлива складова роботи над пейзажем з натури на заняттях із образотворчого мистецтва. *Педагогічний пошук*, 2018. № 2. С. 57–60.

40. Чурсіна В. І. Робота на пленері. проблеми теорії і творчої практики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 5. С. 149-152.

41. Щербань О. О. Символічна функція художнього образу. *Вісник НТУУ – КПІ. Філософія. Психологія. Педагогіка.* 2010. Випуск 2. С. 65 – 69.

42. Юрченко О. С Навчально-творча практика «Пленер» в системі підготовки студентів за спеціальністю «Образотворче мистецтво». С. 254 – 256.

43. Baetschman O. Giovanni Bellini. London: Raktion books, 2008. 248 c. URL: https://books.google.com.ua

44. Cohn M. Impressionism. London: Phaidon Press, 1998.

45. Elderfield J. The "wild beasts" Fauvism and its affinities. New York: Museum of Modern Art, 1976.

46. Johnson L. H. Jean-Baptiste-Camille Corot: An Impressionist Painter. London: Thames & Hudson, 2007.

47. Lyles A., ed. Constable: The Great Landscapes, London: Tate Publishing, 2006. 222 p.

48. Siegel L. Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism. London: Branden Pub Co, 1978. 169 p.

49. Simms M.T. Callen, Anthea. The Work of Art: Plein Air Painting and Artistic Identity in Nineteenth-Century France. *Current Reviews for Academic Libraries*, Vol. 53, no. 5, Jan. 2016, p. 731 URL: https://gale.com/apps/doc/A440402175/LitRC?u=anon~44e15d05&sid=googleScholar&xid=37b6a155.

ДОДАТКИ

Додаток А

Рис.1. Пітер Брейгель. Струмок.

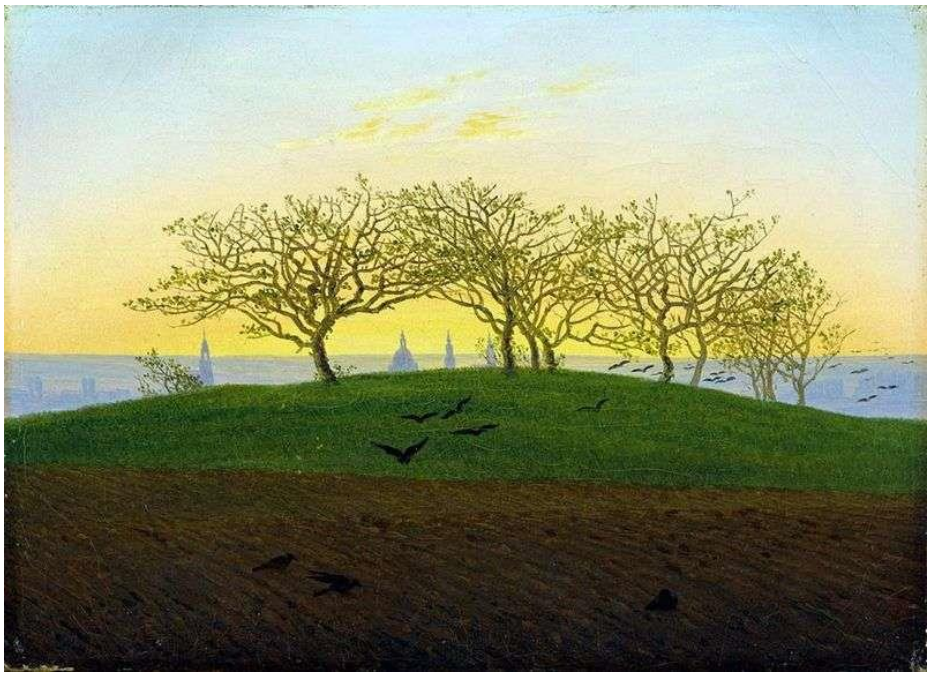

Рис.2. К.Д. Фрідріх. Рілля поблизу Дрездена.

Рис.3. К.Д. Фрідріх. Одиноке дерево.

Рис.4. К.Д. Фрідріх Велике плесо біля Дрездена

Рис.5. Ш.Ф. Добіньї. Весна. 1857 р.

Рис.6. Ш.Ф. Добіньї. Весна. 1862 р.

Рис.7. Ш.Ф. Добіньї. Куточок Нормандії

Рис.8. Г. Курбе Весна в Шеврю.

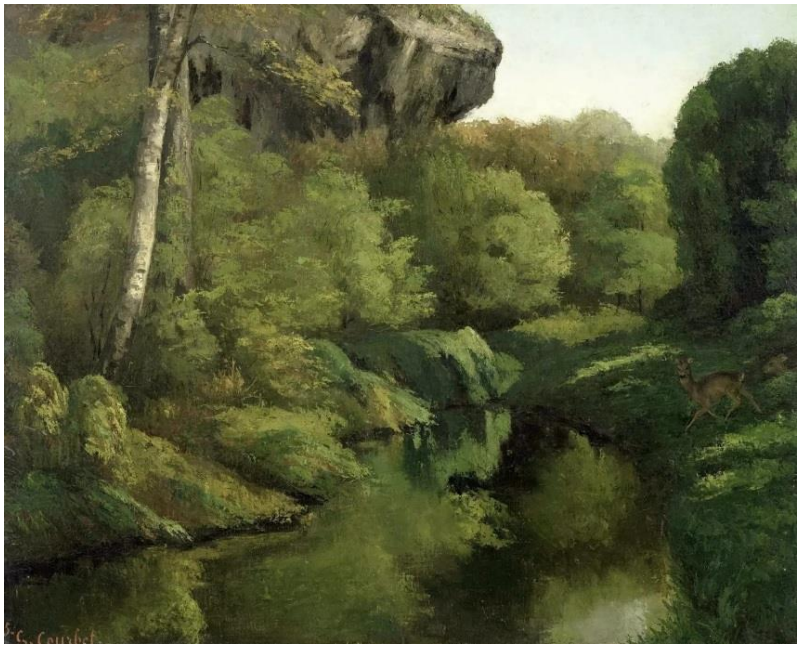

Рис.9. Г. Курбе. Весна в лісі Фонтенбло.

Рис.10. К. Коро. Церква в Марісселі біля бове.

Рис.11. К. Коро. Віль де Авре.

Рис.12. Е. Буден. Трувіль. Шлях Кордері.

Рис.13. Е. Буден. Парк Кардьє у Трувілю.

Рис.14. К. Моне. Весна в Жеверні.

Рис.15. К. Моне. Весна в Аржатньо.

Рис.16. К.Моне. Весна у Ветеї.

Рис.17. П. Гоген. Пейзаж в Ле-Пульдю.

Рис.18. П. Гоген. Руан навесні

Рис.19. Вінсент ван Гог. Сад з квітучими сливами.

Рис.20. Моріс де Вламінк. Весняний пейзаж.

Рис.21. П. Пікассо. Весна.

Рис.22. С. Васильківський. Весна в Карпатах

Рис.23. С. Васильківський. Весна на Волині.

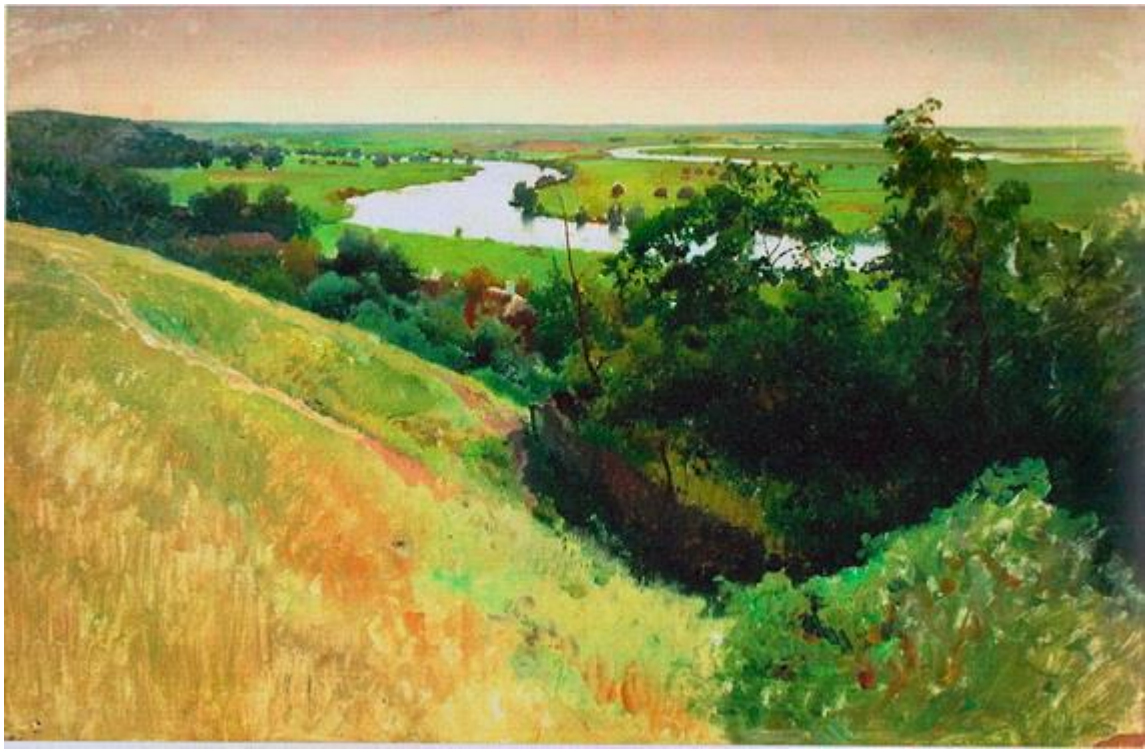

Рис.24. П. Левченко. Травень.

Рис.25. К. Костанді. Рання весна.

Рис.26. К. Костанді. Бузок цвіте.

Рис.27. І. Труш. Квітучі сади.

Рис.28. А.Маневич. Весна на Куренівці.

Рис.29. О. Новаківський. Весна

Рис.30. М. Бурачек. Весняний пейзаж.

Рис.31. А. Ерделі. Вид на Ужгород весною.

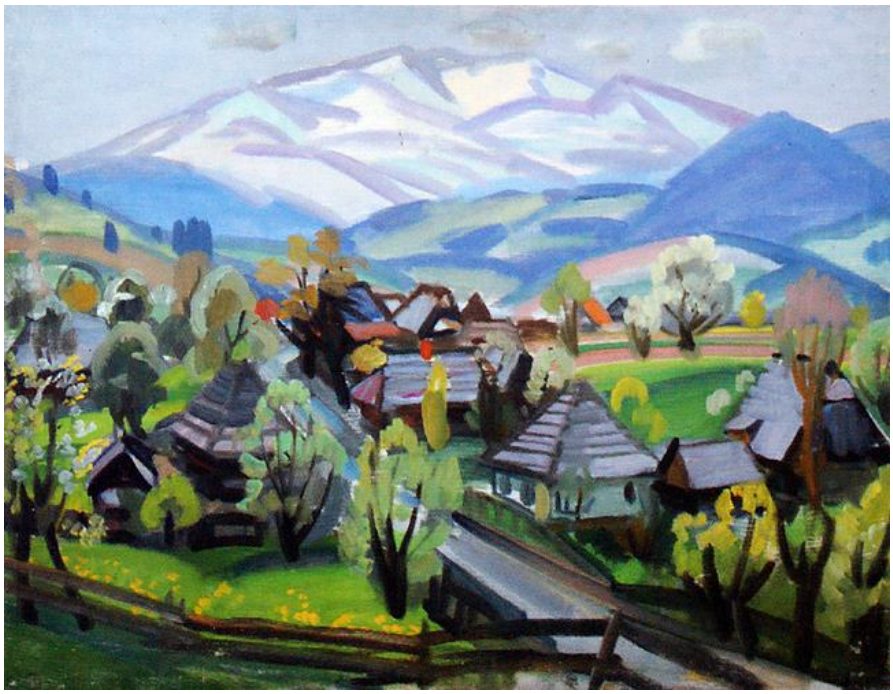

Рис.32. А. Коцка. Весна в Карпатах

Рис.33. М. Глущенко. Весна.

Рис.34. О. Шовкуненко. Відлига.

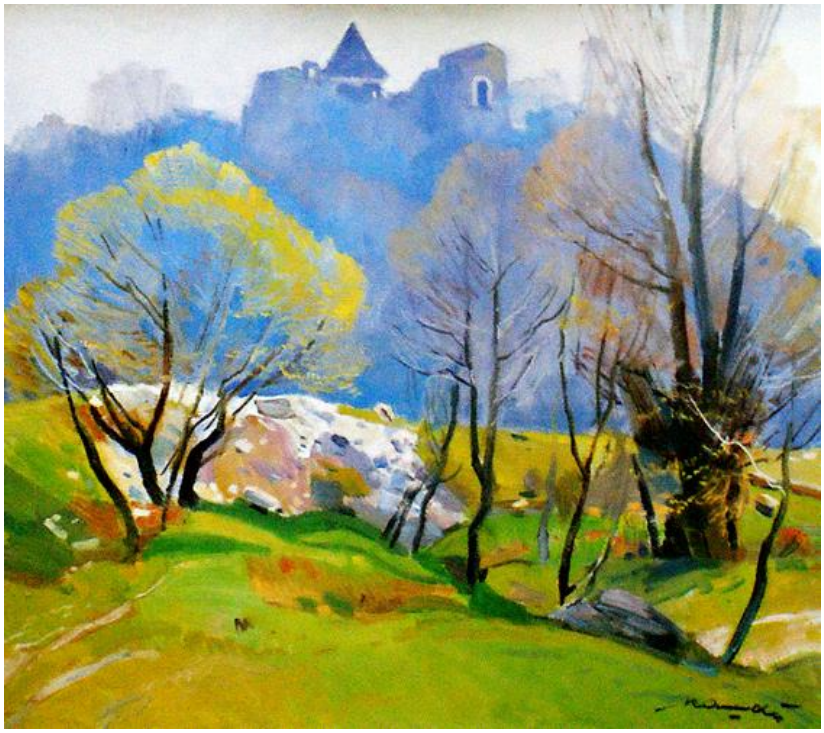

Рис.35. А. Кашшай. Весна.

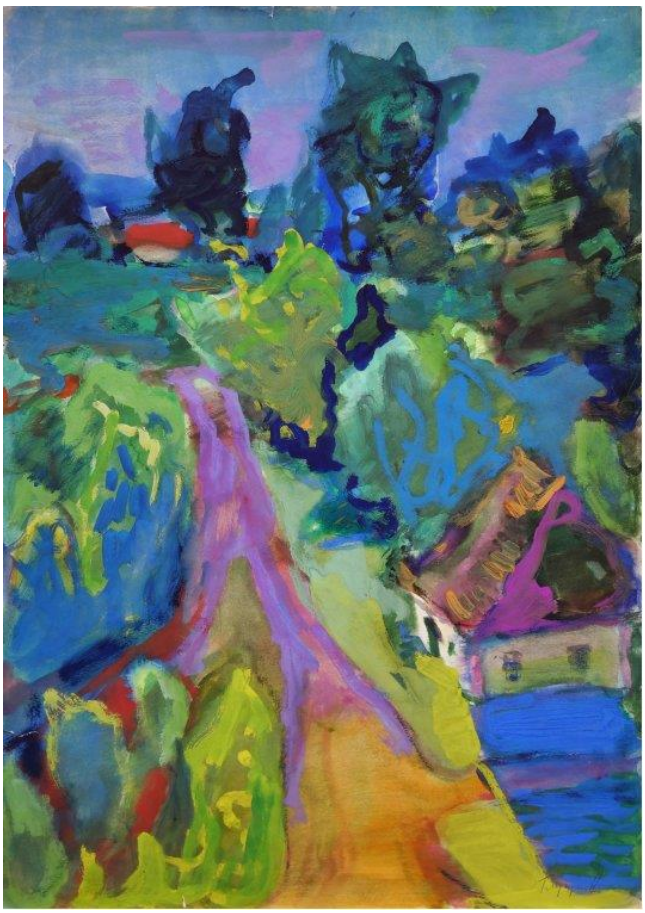

Рис.36. Т. Голембієвська. Рання весна.

Рис.37. І. Марчук. Весна вже в дорозі.

Додаток Б

Рис.1. В. Мішуровський. Весна

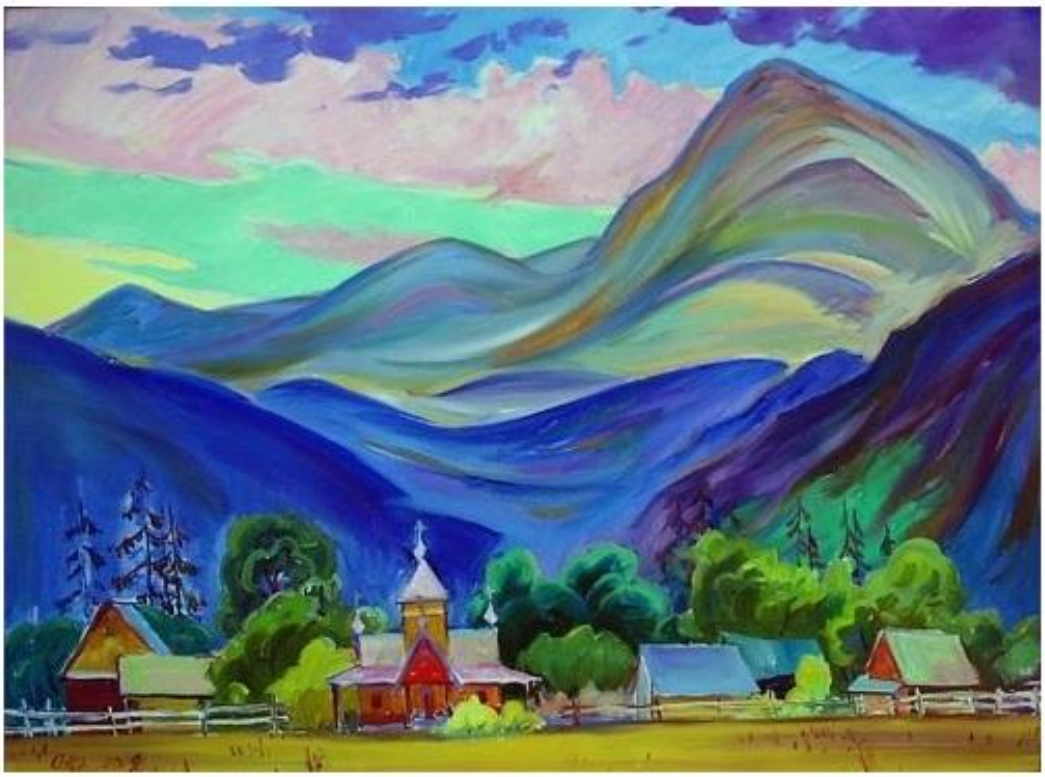

Рис.2.. О. Юрченко. Говерла.

Рис.3. О. Щербаков. Березовий гай.

Рис.4. В. Дмитренко. Пейзаж.

Рис.5. Р. Пильнік. Карпатський краєвид.

Рис.6. М. Глущенко. Лірична весна.

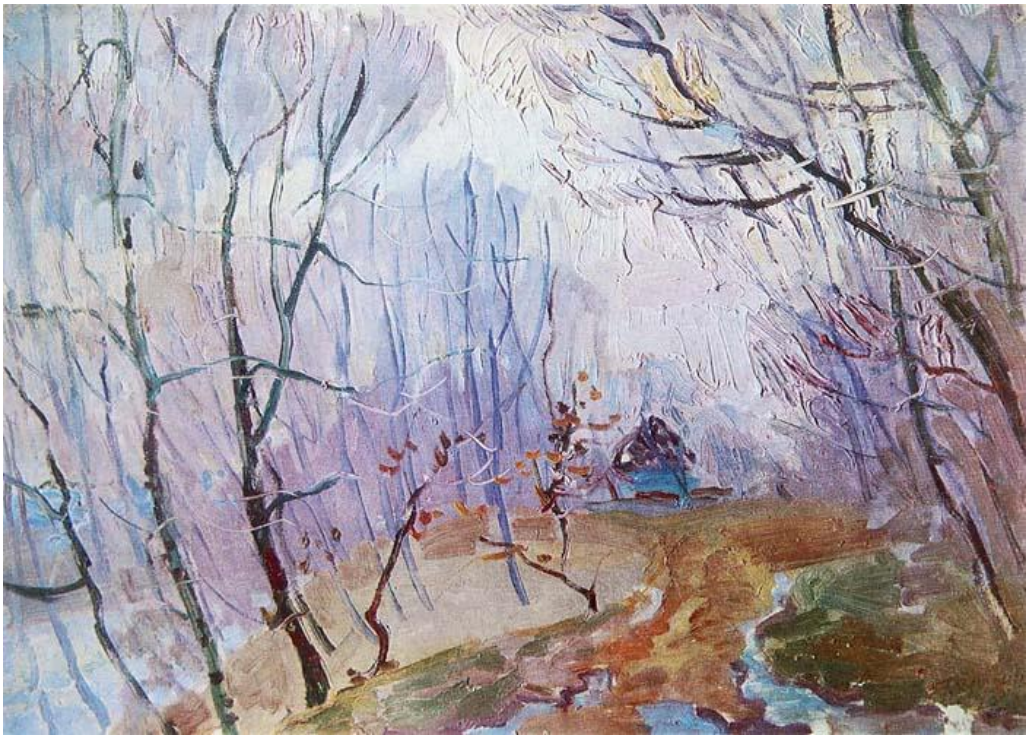

Рис.7. М. Глущенко. Весна.

Рис.8. С. Шишко. Весна. Вранішня зоря

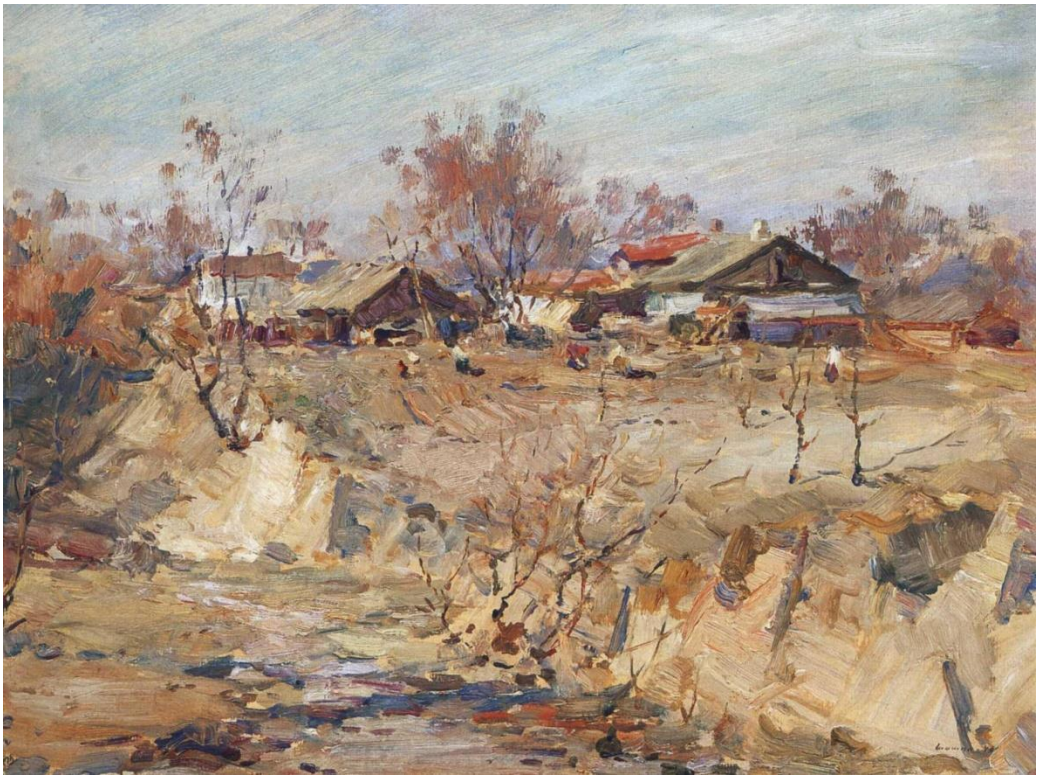

Рис.9. С. Шишко. Весна на Куренівці. Бабин Яр.

Рис.10. С. Шишко. Весна йде.

Рис.11. В. Мішуровський. Серія весняних етюдів.

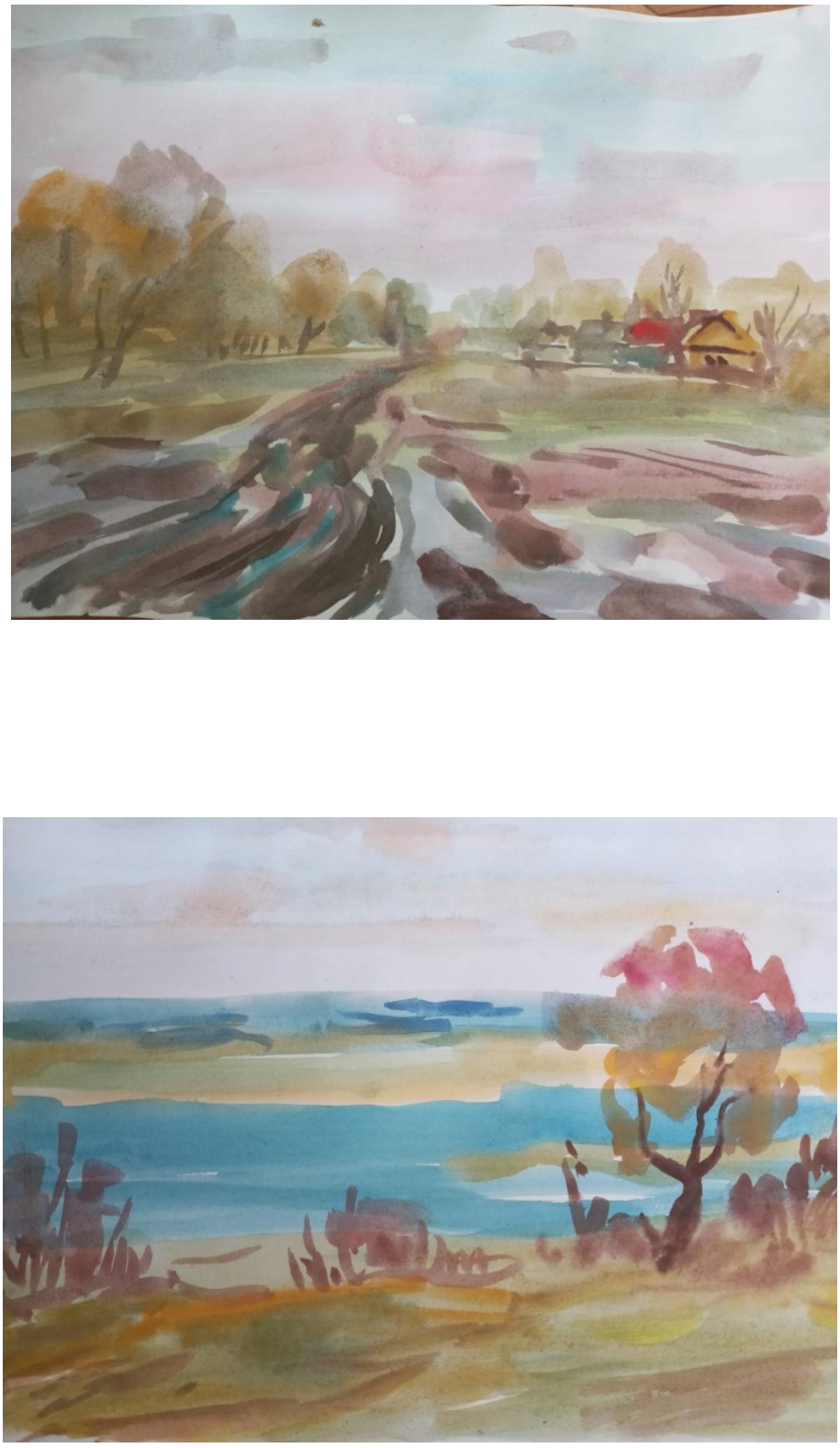

Рис.12. Пошукові етюди до кваліфікаційної роботи «Весна» акварелю

Рис.13. Пошукові етюди до кваліфікаційної роботи «Весна» акварелю

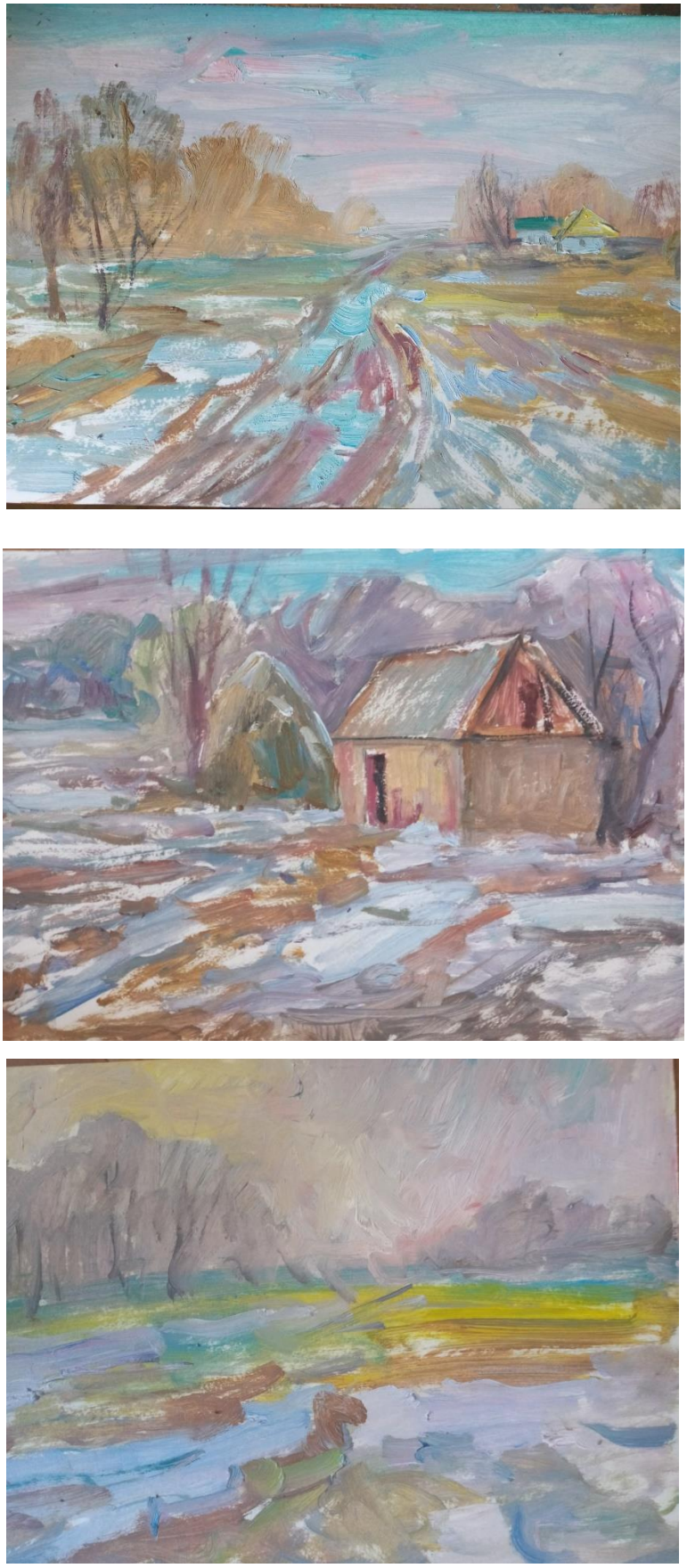

Рис.14. Пошукові етюди до кваліфікаційної роботи «Весна» олійними фарбами

Рис.15. Рисунок і підмальовок до кваліфікаційної роботи «Весна»

Рис.16. Оригінал кваліфікаційної роботи «Весна», полотно/олія, 2023 р.