

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет мистецтв

Кафедра образотворчого мистецтва

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ І. О. Красюк

« ____ » _____ 2020 р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 2020 р.

ПЕЙЗАЖНІ ШКОЛИ В ЖИВОПИСІ УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Магістерська робота студента
факультету мистецтв,
групи ОМ-м-15
ступеня вищої освіти «магістр»
спеціальності 014 Середня освіта
(Образотворче мистецтво)
Семко Геннадія Ігоровича
Керівник:
кандидат пед. наук, доцент
Пильнік Руслан Олексійович

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS ____ Кількість балів ____

Голова ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. РОЗВИТОК ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ.....	7
1.1. Історіографія та термінологічний апарат дослідження.....	7
1.2. Становлення пейзажу як жанру європейського живопису XVII – XIX століття.....	12
1.3. Чинники розвитку Українського пейзажу XVII – середини XX століття.....	16
Висновки до розділу 1.....	24
РОЗДІЛ II. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПЕЙЗАЖУ В НАЦІОНАЛЬНИХ ШКОЛАХ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ.....	26
2.1. Становлення Західноукраїнських шкіл пейзажного живопису.....	26
2.2. Пейзаж в живописних школах Сходу та Центру України.....	34
2.3. Особливості пейзажного жанру в живописних школах Півдня України.....	42
2.4. Розвиток пейзажу в українському живописі II половини XX – початку XXI століття.....	49
Висновки до розділу 2.....	56
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ЗАСОБАМИ ЖИВОПИСУ.....	57
3.1. Творчі здібності як складова фахової підготовки.....	57
3.2. Методичні аспекти розвитку творчих здібностей студентів у навчальному процесі вищої школи.....	62
Висновки до розділу 3.....	69
ВИСНОВКИ.....	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	74
ДОДАТКИ.....	81
Додаток А.....	81
Додаток Б.....	92
Додаток В.....	112

ВСТУП

Актуальність теми. У новітньому світі глобалізації, інформатизації, що утворює технологічну базу постіндустріального суспільства, особливого значення набувають питання гуманізації, пов'язані з культурними процесами, розв'язання проблем культурної спадщини, накопичення культурних цінностей. Сучасний етап розвитку культури і мистецтва в Україні висуває нові вимоги до аналізу національних художніх традицій, різноманіття напрямків, шкіл, творчих манер, культурно-стильової своєрідності вітчизняного мистецтва.

Сучасне мистецтво ставить за мету комплексний підхід до вивчення як нових, так і традиційних проблем, які стосуються гармонійної передачі навколишньої дійсності з удосконаленням художньої мови на базі мистецького досвіду попередників, відбиття у творчості власної мистецько-філософської позиції засобами образотворчого мистецтва. Одним з провідних жанрів образотворчого мистецтва є пейзаж, широта застосування якого не має чітких меж. Вивчення розвитку пейзажного живопису дає змогу зрозуміти його витоки та проаналізувати першоджерела виникнення основних напрямків розвитку пейзажу як окремого жанру образотворчого мистецтва, цілісно усвідомити його значення для сучасного мистецтва в історичній ретроспективі.

До зазначеної проблеми має безпосереднє відношення необхідність дослідження вітчизняних живописних пейзажних творів в історико-культурному та національно-географічному аспектах через багатоаспектність та неоднорідність українського живопису [2; 17; 41; 44]. Вивчення образів довкілля, відображених у творчості живописців різних шкіл українського живопису, дають можливість вирішувати проблеми загальнокультурного характеру, розглядати досягнення та своєрідність їхньої творчості в контексті культурного поля України і Європи. Розгляд художньої спадщини видатних майстрів представляє матеріал для аналізу

взаємозв'язку та взаємовпливу образотворчих концепцій, а оцінка їх мистецько-педагогічної діяльності дає можливість також звернутися до проблем традицій і новаторства, загального та особливого у процесі створення художнього образу природи в мистецтві.

Проблеми еволюції пейзажного жанру розглянуто в працях Н.Асеєвої, М.Бажан, Р.Бащенко, К.Богемської, К.Кларка, З.Лильо-Откович, В.Стасевича, А.Ягодівської та ін. Історичним та стильовим особливостям регіональних шкіл пейзажного живопису в Україні присвячено дослідження Н.Бондарчук, А.Горбенко, О.Котової, М.Осадці, М.Сирохомана, О.Цугорки та інших.

Основні положення щодо розвитку творчих здібностей студентів засобами пейзажного живопису викладно у працях В.Дружиніна, В.Моляко Я.Пономарьова, Л.Савченко, В.Соколинського та інших.

Можна також констатувати, що незважаючи на довгу історію розвитку пейзажу, науково-дослідницькі розробки в області живопису пейзажу знаходяться в стадії становлення; наукових монографій щодо історії та специфіки локальних шкіл вітчизняного пейзажу недостатньо, а проблеми розвитку творчих здібностей студентів засобом пейзажного живопису розглядалась лише окремими дослідниками і потребують теоретичних узагальнень.

Мета магістерської роботи: обґрунтувати художньо-стильові особливості живописних шкіл українського пейзажу та його потенціал щодо розвитку творчих здібностей студентів.

Для досягнення сформульованої мети були поставлені наступні завдання:

- здійснити аналіз історичної, культурологічної, мистецтвознавчої, методичної, психолого-педагогічної літератури з проблематики дослідження;
- вивчити еволюцію європейського пейзажу як жанру живопису;
- охарактеризувати провідні чинники еволюції пейзажного жанру в українському живописі;

- виокремити та дослідити розвиток й особливості локальних живописних шкіл України кінця XIX – початку XXI століття;
- вивчити методичні особливості розвитку творчих здібностей студентів мистецьких спеціальностей.

Об'єкт дослідження: пейзаж як жанр образотворчого мистецтва

Предмет дослідження: художньо-стильова своєрідність локальних шкіл українського пейзажного живопису кінця XIX – початку XXI століття.

Теоретико-методологічною основою дослідження є культурно-історичний метод, що дає можливість проаналізувати історію художньо-стильових систем у жанрі пейзажу у європейському та вітчизняному образотворчому мистецтві, простежити розвиток пейзажної тематики в творчості художників різних шкіл. Метод системного аналізу дозволяє розглядати мистецькі процеси у взаємодії й взаємозумовленості. Найважливішим теоретико-методологічним напрямком магістерського дослідження в цьому плані є зв'язок філософських, культурологічних, мистецтвознавчих і художньо-педагогічних методик, що дозволяє досить глибоко представити художньо-стильову своєрідність локальних шкіл живопису та їх роль у розвитку культури України. Метод порівняльного аналізу лежить в основі вивчення творчості представників регіональних шкіл живопису, виявлення своєрідності та індивідуальності їхніх художньо-стильових концепцій у створенні образу природи.

Наукова новизна магістерського дослідження полягає у тому, що зроблено спробу виявлення системних зв'язків між загальною стильовою еволюцією європейського пейзажу та розвитком вітчизняного пейзажного живопису, висвітлено становлення і розвиток локальних шкіл живопису, розкрито розвивальні можливості використання пейзажного живопису у навчально-творчому процесі.

Практичне значення: основні положення магістерської роботи потребують подальшої наукової розробки, а отримані результати у вигляді методичних рекомендацій можуть бути корисними для вчителів образотворчого мистецтва

загальноосвітніх та художніх шкіл, студентів художньо-графічних відділень факультетів мистецтв в процесі проходження педагогічної практики.

Структура та обсяг магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, який налічує 75 позицій. Загальний обсяг магістерської роботи 135 сторінок, основний зміст викладено на 71 сторінці, роботу доповнено додатками.

РОЗДІЛ I. РОЗВИТОК ПЕЙЗАЖНОГО ЖАНРУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

1.1. Історіографія та термінологічний апарат дослідження

Аналіз фахової літератури щодо пейзажного живопису показав, що використану літературу умовно можна розділити на дві групи. До першої групи можна віднести літературу, автори якої аналізують пейзажний живопис певного періоду, розглядають пейзажі конкретних художників, їх творчість. Серед цих авторів можна виділити таких як А. Жаборюк, Б. Лобановський, Н. Асеева, П. Говдя та ін. До другої можна віднести літературу таких дослідників, які розглядають теоретичні проблеми живописного пейзажу. Перш за все, ці дослідження присвячені вивченню засобів художньої виразності живопису: композиційних рішень, колориту та інших засобів. Основними вторами, які розглядали такі проблеми є М. Волков, П. Білецький.

Слід звернути увагу на монографію Н. Асеевої «Українські та європейські художні центри». У книзі розглядається питання, які пов'язані з українськими митцями, а також вплив європейських художників на творчість українських живописців. У монографії А. Жаборюка досліджується розвиток українського живопису останньої третини ХІХ – поч. ХХ ст. В ній можна знайти розгляд творчості деяких українських митців таких як В. Орловський та інших майстрів пензля. Розкриваються ідейно-естетичні проблеми боротьби в колі українських митців, показуються інтернаціональні зв'язки з митцями інших країн і передусім з російськими художниками–передвижниками.

Таким чином, літератури, в якій осмислюється український пейзажний живопис певного періоду відносно небагато. Важливий матеріал подається у монографіях Н. Асеевої, А. Жаборюка, П. Говді, які подають, як біографічні данні

окремих художників, так і данні про період кінця XIX–поч. XXст., в якому працювали художники, творчість яких вплинула на погляди наступних поколінь українських митців. Також у книзі увага приділяється основним чинникам, що вплинули на живопис митців. Розглядається переосмислення європейських ідей та тлумачення їх з точки зору українського живопису.

З метою визначення своєї специфіки пейзажних шкіл українського живопису ми вважаємо необхідним окреслити термінологічну базу, що виступає підґрунтям до розуміння внутрішньої сутності мистецтва живопису.

Жанр – особлива категорія, що дозволяє об'єднати витвори мистецтва, що належать різним епохам, за подібністю тематики, по предмету зображення або по характеру інтерпретації цього предмета.

Мистецтво стародавності, Середньовіччя, Відродження, не знало чітких меж між жанрами, і тільки в XVI – XVIII століттях естетика класицизму створила ієрархічну жанрову систему з поділом жанрів на «високі» і «низькі». Жанр пейзажу (франц. *pausage*, від *paus* – країна, місцевість) – різновид образотворчого мистецтва, що історично склався, обмежений зображенням природи; вид художнього твору в єдності специфічних властивостей його форми й змісту. Найдавніший вид пейзажу – зображення первозданною природи, сільської місцевості. Таке споконвічне розуміння французького слова “*pausage*” та нім. *Landschaft* (Образ села, образ землі).

За визначенням В. М. Польового, «пейзаж» (франц. *pausage*, від *paus* – країна, місцевість) – жанр образотворчого мистецтва (або окремий твір цього жанру), в якому основним предметом зображення є дійсна або в тій чи іншій мірі перетворена людиною природа». Часто пейзаж служить фоном в живописних, графічних, скульптурних творах інших жанрів. Зображаючи явища і форми природного оточення людини, художник виражає і своє ставлення до природи, і сприйняття її у сучасному йому суспільстві. У силу цього пейзаж набуває емоційності і значущості, ідейного змісту [47, с. 218].

Як і будь-який інший об'єкт зображення, пейзаж у мистецтві завжди виражає ідеали художника, його ставлення до світу, його творчі принципи. Багатовікова історія пейзажного жанру, так само як і будь-якого іншого, пов'язана з розвитком суспільної свідомості, з боротьбою напрямків у мистецтві, з національними особливостями художніх шкіл. Таким чином, виникає необхідність певним чином класифікувати пейзаж. З цього приводу А. Ягодовська, виділяє наступні різновиди пейзажу, розподіляючи їх на два окремих підвиди: краєвид чистої природи (лісовий, рівнинний, гірський, морський і т. д.) і пейзаж другого середовища (архітектурний, міський, індустріальний, парковий і т. д.). Однак слід пам'ятати, що даний розподіл умовний. В зв'язку з тим, що не існує чіткої систематизації видів і типів пейзажу, у різних джерелах автори неоднаково дають визначення видів і типів [75].

М.А. Щербина виділяє в окремий вид пейзажу так звану «пастораль». Термін «пастораль» (від лат. *pastorale* – «той, що належить пастухові») вживається в широкому й вузькому значенні. У широкому значенні пастораль означає пов'язаний з описом життя пастухів художній твір. У вузькому значенні під пастораллю розуміють певний конкретно-історичний різновид пейзажу що з'єднує звичайні деталі в гармонійне ціле, ідеалізує просте сільське життя. Пасторальні пейзажі знайшли своє відображення у творчості таких митців як Пітер Ян Брейгель Старший, Клод Лоррен, Франсуа Буше, Пітер Пауль Рубенс [74, с. 21].

У статті Т. Мазуріна, присвяченій аналізу міського пейзажу, знаходимо поняття «ведути». За визначенням дослідника, «ведутний або документальний пейзаж – жанр європейського живопису, який сформувався у XVIII столітті, він документально точно зображує конкретні міські мотиви, нерідко із застосуванням стафажу». Визначними майстрами цього жанру є італійські художники Каналетто та Белотто, а також фламандець Пауль Бріль, які з документальною точністю і художньою переконливістю у своїх роботах показували неповторну привабливість їх улюбленого міста [31, с.38].

З пейзажем тісно пов'язане поняття пленер – (франц. *pleinair* – відкрите повітря) – у живописі реалістичне (правдиве) відтворення кольорового багатства природи з усіма його відтінками, наприклад, сонячним освітленням та повітряним середовищем, у вужчому розумінні – живопис на відкритому повітрі, на натурі (природі), а не в художній майстерні, де велику увагу приділяють вивченню світлових ефектів. Особливо поширився з ХІХ століття, зокрема, в творчості У. Тернера – в Англії, майстрів барбізонської школи – у Франції, Ф.Васильєва, О.Іванова, І.Левітана, С.Щедрина – в Росії, М. Бурачека, К.Костанді, А.Куїнджі, П.Левченка, І. Труша, Т. Шевченка та інших – в Україні. У імпресіоністів пленер набув самостійного, суто живописного значення як важливий засіб образотворчої техніки. Принципи пленерного живопису стали головними в творчості сучасних пейзажистів [58, с.96].

У контексті нашого дослідження необхідно визначитися з розумінням поняття «школа» у живописі. Школа – поняття історії мистецтва, яке визначається спільністю і наступністю основних принципів “формування, конструктивних та технічних прийомів. Школа об'єднує майстрів, близьких за творчим поглядами – світоглядом і світовідчуттям, творчим методом, манері і техніці роботи. Школа є більш приватним, вузьким поняттям по відношенню до категорій історичного типу мистецтва, художнього напрямку, стилю і течії. Поняття школи має власну багаторівневу структуру: у школи художників об'єднують за ознаками національної та етнічної приналежності, території, близькості до видатного майстра, його майстерні або зв'язку з певним навчальним закладом. Звідси багатозначність змісту терміну “школа” і труднощі його застосування до конкретних явищ мистецького життя.

За дефініцією М.І.Ткач школа – найбільш суб'єктивне визначення, в якому концентруються особистісні, індивідуальні характеристики творчості митця, ще більш конкретно-індивідуальними є визначення манери і техніки [62, с. 245].

На межі Середньовіччя та епохи Відродження у зв'язку з централізацією державної влади і формуванням національної самосвідомості в західноєвропейському мистецтві виникали передумови для об'єднання творчості художників за національними школами: італійська, французька, англійська.

Ще одне значення терміна «школа» подають І.А.Бартеньов та В.Н.Батажкова «це єдність принципів, методів, методики та техніки навчання мистецтву, художньому ремеслу, манері, техніці, способам досягнення професійної майстерності». Звідси правомірність об'єднання художників навколо того чи іншого навчального закладу [5, с. 146].

У більш вузькому сенсі слова під художньою школою мається на увазі спосіб навчання художньому ремеслу, майстерності, манері, техніці. Однак школа завжди вище манери або техніки, оскільки пов'язана з певною системою художнього мислення.

Поняттям «школа» часто об'єднують історико-регіональні, але вельми різні по суті явища: спільності духовних прагнень (Барбізонська школа; Дунайська школа), за територіальною ознакою, за стилістикою зображення (дрезденські романтики; малі голландці; фламандська школа), по родинним зв'язкам (школа Глазго), за походженням (тессінці), за конструктивними новаціям (Чиказька школа) [33, с. 21].

У межах дослідження під школою ми будемо розуміти значні локальні мистецькі осередки, що історично склалися за територіальним принципом та характеризуються спільністю змістовно-формальних прийомів образотворчості.

1.2. Становлення пейзажу як жанру європейського живопису XVII – XIX століття

Історія жанру пейзажу – це історія художнього втілення уявлень про світ, суспільство, людину. Основним мистецьким центром XVII століття, де розвивався пейзаж як жанр стає Голландія, який переживав підйом духовного оновлення. Принципи голландського реалістичного пейзажу склалися протягом першої третини XVII століття. Приблизно двадцять наступних за тим років характеризуються крайньою простотою загальної концепції та відсутністю пошуку якої б то не було декоративності. Для пересічного голландського художника цього часу як би не існує ефектних або неефектних мотивів природи [26].

Тематика голландського пейзажу одноманітна: пустельні дюни, скромні селища, канали з човнами рибалок або ті ж канали взимку, жваві ковзанярами (найбільш яскравим представником цієї стадії голландського пейзажу є Ян ван Гойен (1596-1656) (Рис. А.2.1.1).

У другій половині століття частково під впливом іноземних течій, але також внаслідок поступового переродження ідеології пануючої буржуазії картини, представляються вже надто буденно – скромними, і тоді складається пейзажний живопис дещо іншого типу. Зберігаючи свою реалістичну сутність, він відрізняється тепер більшою широтою концепції, більш синтетична та розрахована на більш сильний емоційний вплив. Самі мотиви знаходяться з урахуванням їх ефектності та новизни. Колорит, залишаючись стриманим, набуває велику інтенсивність тону [18, с. 57].

Виключно талановитий художник, Рубенс став главою фламандської школи, а принципи бароко переніс на зображення природи. Характерний його пейзаж із візниками каменів (Рис. А.1.2.2), ніби насичений грандіозними силами, наповнили напружено дивовижні за формою дерева та пружну землю. Подвійне освітлення – місяця та згасаючого дня – ще більше посилює відчуття протиборства природних

сил і динаміки буття природи. Пейзаж Рубенса – вигаданий пейзаж. Навіть коли в своїх пізніх роботах художник звертався до образу фламандської природи, він писав героїзований, ідеальний, збірний образ [58, с. 71].

Але пейзаж XVII століття – це не лише Голландія та Фландрія. Характерне рішення отримав цей жанр в мистецтві Франції, зокрема в творчості Миколи Пуссена (Рис. А.1.2.3.) та Клода Желе (Рис. А.1.2.4), або як його прийнято називати, Клода Лорена. У пейзажах Пуссена та Лорена є всі необхідні прикмети класицизму (класицизм – напрям, наступний принципом що признавався в XVII – XVIII століттях класичним (зразковим), мистецтва античної Греції, Давнього Риму, Високого Відродження: впорядкована рівновага, продуманий розподіл об'ємів, тональних і живописних мас композиції, необхідні з точки зору класицизму уламки античних колон, статуї і навіть цілі споруди, нагадуючи античну архітектуру. Зустрічаються міфологічні та біблійські мотиви, запозичені з літературних пам'ятників античного світу та середньовіччя введені в пейзаж як стафаж для його пошвавлення та смислової спрямованості.

Класичний пейзаж називають «історичним», за його зв'язок з сюжетами з античної та середньовічної історії. Він одночасно і героїчний пейзаж. На відміну від барочного пейзажу з його стихійною героїкою, впорядкованою вищим розумом. Класичний пейзаж – в повному розумінні слова пейзаж ідеальний. У ньому оспівуються неабиякі якості природи, гідні високого натхнення та пов'язані з уявленням про вічний, розумний, піднесений, прекрасний світ.

У XVIII столітті продовжував існувати класичний пейзаж. Але, на відміну від пейзажів Пуссена та Лорена, він становиться занадто розсудливим. У класичні мотиви проникають прикмети романтизму з його тяжінням до таємничого й екзотичного (Гюбер Робер). Грандіозні, напівфантастичні – напівреальні офорти італійця Джованні Піранезі (Рис. А.1.2.5), в яких дивним чином переплітаються ознаки класицизму та бароко, також овіяні духом романтизму.

Для представників всіх європейських шкіл у XVIII столітті характерне романтичне трактування образу природи, поетизація її інтимних, таємничих куточків, прагнення передати її незвичайний або перехідний стан. Особове відношення до природи властиво пейзажам і англійця Томаса Гейнсборо, і француза Франсуа Буше, і його великого вчителя Антуана Ватто. Досягнення наступних, не менш славних століть історії пейзажу пов'язані із зверненням до класики жанру, що гармонійно поєднує переваги раціональної побудови й емоційно-психологічну глибину.

Реформатором європейського пейзажного живопису виступив на поч. XIX ст. англійський художник Д. Констебл (Рис. А.1.2.6). Одним з перших він став писати етюди на відкритому повітрі, глянув на природу «неупередженим поглядом». Його добутку зробили незабутнє враження на французьких живописців і послужили імпульсом до розвитку реалістичного пейзажу у Франції (К. Коро і художники барбизонської школи) (Рис. А.1.2.7) [26].

Саме художниками-пейзажистами було зроблено багато наступних фундаментальних відкриттів у живописі.

1. Відомий в історії живопису метод роботи великими кольорово-тональними відносинами – відкриття пейзажистів. Необхідність роботи методом відносин була усвідомлена швейцарським художником А. Каламом і російським пейзажистом С.Щедріним. У своїх пейзажах вони прагнули до пропорційної передачі світлотіньових відносин, що дозволило передавати мотиви в умовах пленера з вищою правдивістю.

2. Вивченням природи світла і просторового середовища, розробкою методики тонального живопису і основ пленерного живопису займалися художники-барбизонці. Вони відіграли значну роль у становленні національного пейзажу в європейському мистецтві XIX ст. Розкрили естетичну цінність пейзажу, оспівували красоту навколишнього світу. В своїх картинах старанно побудованих і композиційно врівноважених барбизонці намагалися відобразити

життєвоправдивий, емоційний образ вітчизняної природи. Працюючи з натурою вони велику увагу приділяли вивченню атмосферних явищ, світла, повітря. Ними була розроблена система живопису тональної, насиченості кольоровими нюансами [68, с. 13].

3. Розробка точної наукової теорії в побудові кольорового ладу – спектральний аналіз (закони оптичного змішування кольорів). Так, наприклад, пуантилісти, використовуючи оптичні властивості кольору, ввели у вживання флейци (пласкі пензлі), за допомогою яких зручно було класти на полотно поряд з один одним пласкі мазки чистої фарби. Надалі флейци надали певну дію на технічні прийоми багатьох живописців. Обробка живописної поверхні мастихіном – новий засіб виразу – нововведення майстра пейзажу Г. Курбе, що абсолютно по-новому формує живописну поверхню і що сильно вплинула на живописну техніку ХХ століття (Рис. А.1.2.8).

4. Створення нового типу картин – етюд пейзажу як самостійного станкового твору – заслуга імпресіоністів, яка призвела до зміни всієї системи виконання та викладання пейзажного живопису. Раніше вважалось непристойним показувати рельєфність роботи, яку створювали мазки. Імпресіоністи повернули право художника не приховувати того, що картина складається з численних мазків.

Ще складніші образотворчі завдання ставили художники-імпресіоністи: К.Моне, О.Ренуар, К.Піссаро, А.Сислей й ін. (Рис. А.1.2.9, А.1.2.10). Гра сонячних відблисків на листі, особах, одягах людей, зміна вражень і висвітлення протягом одного дня, вібрація повітря й вологий туман знайшли втілення в їхніх полотнах. Часто художники створювали серії пейзажів з одним мотивом [7, с. 11].

Слід зазначити, що імпресіоністи не перші, хто виходив писати на природу з натури, Констебл та Коро перш ніж виставити свої етюди значно переробляли їх у майстернях, інколи навіть змінювали розмір робіт, й нерідко псували. Імпресіоністи були впевнені, що можна створити закінчений витвір саме за допомогою враження, й доводили це своєю творчістю. Для них важливішою була взаємодія з натурою [4].

1.3. Чинники розвитку Українського пейзажу XVII – середини XX століття

Визвольна боротьба українського народу, що особливо загострилася після Люблінської унії 1569 р. та церковної Берестейської унії 1596 р., викликала раптовий бурхливий розквіт національної культури. Напружена соціальна боротьба позначилася на суспільному світогляді, сприяла дальшому розвитку естетичних поглядів. Художники почали шукати нових творчих засобів, виявляти у своїх творах інше ставлення і до мистецтва, і до дійсності. Це нове з нестримною життєстверджуючою силою вливається в стародавні іконографічні та стилістичні схеми, освячені канонами візантійських першозразків періоду [15].

Взаємодія таких явищ, як місцеві традиції, що розвивалися в постійних зв'язках з російською, грецькою та південнослов'янською культурою, та культура Заходу епохи контрреформації, не могла бути гармонійною, позбавленою протиріч. У мистецтві того часу відбувалася боротьба консервативних і новаторських течій, в результаті якої почав складатися своєрідний синтез різнорідних елементів.

Реалістичні начала, які так широко розвинулися в українському мистецтві XVII – XVIII ст., були зумовлені піднесенням творчості народних мас, що наклало відбиток на всі ділянки культурного життя епохи. Це, звичайно, не могло докорінно змінити суті мистецтва того часу, його підпорядкованості світоглядіві та естетичним смакам, виробленим у верхах тодішнього суспільства. Проте відблиск народного генія виразно позначався на всьому мистецтві досліджуваного

В Україні XVII ст. пейзажний жанр зустрічаємо лише в його нерозвинених формах. Для самостійного існування пейзажу не існувало ще відповідних умов. Ортодоксальне церковне світосприймання не могло надавати належної ваги красі природи, красі видимого світу. Майже до самого початку XIX століття 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 ототожнюватися з конкретною місцевістю. Для українського мистецтва ландшафтні мотиви іконостасів стали поштовхом для розвитку пейзажу академічного напрямку [29].

Як вже було зазначено, український пейзажний живопис розвивався в контексті європейського мистецтва та українська пейзажна школа має яскравих, самобутніх представників, що творили власну стилістику відображення природи, яка ґрунтувалася на народних традиціях, завдяки чому їм вдалося уникнути механічних наслідувань модних на той час в світовому мистецтві [28, с. 115].

У другій половині XIX століття український пейзаж набуває самостійного ідейно – естетичного значення та своєрідного образотворчого ладу. Це споріднює його з російською пейзажною школою та творами майстрів пейзажного жанру у світовому мистецтві. 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 [29, с. 7].

З посиленням реалістичного напрямку у кінці XIX ст. відбуваються глибокі зміни у відтворенні природи. Мальовничі українські краєвиди посідають вагоме місце у творах живописців та графіків, перед якими постало нове завдання: творення природи як джерела естетичної насолоди – піднесено, поетично, що відповідало тогочасним тенденціям [4, с. 5]. У цей час значного поширення набуває пленерний живопис, який дав поштовх до імпресіоністичних пошуків. На відміну від тотального захоплення європейських художників імпресіоністичним етюдом, українські пейзажисти створюють жанр картини-пейзажу, де відчувається присутність людини. Особливо це відчутно у творах Ш. Труша, А. Маневича, О.Новаківського (Рис. А.1.3.8).

Через відсутність на теренах країни спеціалізованого вищого навчального закладу, на зразок Петербурзької академії художеств, більшість художників, які

малювали українські краєвиди були мандрівниками і мистецьку освіту здобули поза межами держави – у Петербурзі, Москві, Відні, Мюнхені (А. Маневич) або Кракові. Таким чином, мистецтво піддавалося суттєвим впливам чужоземних течій. Можна стверджувати, що українське художнє мистецтво кінця XIX – початку XX ст. дуже цікавий і складний феномен. По-перше, воно формувалося та існувало на перетині різних впливів – російського академічного живопису, новітніх течій в європейському та світовому мистецтві, а також під впливом українських народних традицій художньої творчості. По-друге, за складністю і багатством течій та напрямів, українська художня культура відповідала викликам часу, – бурхливому наступу індустріалізму, зростанню темпів життя, національному самовизначенню, що відбилося в соціальній, політичній та духовній сферах життя суспільства.

Головним досягненням художньої свідомості у жанрі пейзажу, в якому своєрідність національної моделі творчості набуває знаковості, стає ідилічний селянський пейзаж та краєвид, що були породжені романтизмом. Свої найкращі втілення ця модель знайшла у творах С. Васильківського, П. Левченка, М. Ткаченка, М. Пимоненка. (Рис. А.1.3.1). Ідилічну картину трактують як зображення блаженної картини, в якій природа не скупиться на прояви щедрот до людини, даючи насолоду всім її почуттям. Такі риси в українському живописі закладені ще Т. Шевченком, в його наповнених сентиментальною поезією пейзажах, де легко простежується думка про єднання людини з природою як умовою національного буття [30, с. 15].

Класичний український пейзаж доби реалізму і панування станковізму відзначається камерністю розмірів своїх найбільш виразних творів. Серед їх мотивів, без сумніву домінує стихія квітучої землі [20, с. 117].

Яскравою особливістю українського пейзажного неоромантизму було звернення багатьох художників до часів козацтва, Запорізької Січі. Яскраво проілюстрував дану тематику С. Васильківський у роботах «Козаки в степу», «Ранок в степу», «Чумацький Ромаданівський шлях», «Козачий пікет», «Запорожець у розвідці», «Бій запорожців з татарами», що стало визначним у

розвитку українського національного стилю, особливо у жанрі пейзаж, й чим заклав основи історичного жанру в українському образотворчому мистецтві. Здебільшого це було спричинене прагненням митців вийти поза межі насадженого російського академізму, який відволікав від ідей сучасності, нових стилістичних віянь, що проникали із Заходу (Рис. А.1.3.4).

Найпомітніших успіхів в останній чверті XIX століття в галузі живопису досягли майстри пейзажу. Творчість В.Орловського, С.Світославського, П.Левченка, І.Похітонова, К.Крижицького, М.Ткаченка, М.Мурашка, С.Васильківського та інших майстрів українського малярства дозволяє стверджувати, що українська пейзажна школа має свої специфічні ознаки: емоційну просвітленість образів природи, відсутність раціональної сухості, оптимістичне сприйняття природи. З їхніми іменами пов'язаний розквіт національного пейзажного живопису другої половини XIX століття. Мистецтво цих майстрів – вияв усвідомленої любові до землі України. Критерієм їхнього світосприйняття – реальний погляд на природу, яка постає в усьому розмаїтті її явищ та форм. Шлях їхніх образотворчих пошуків – опанування законами плернерного живопису, що відкриває широкі можливості в передачі світлоповітряних ефектів та розмаїття сонячних барв південних ландшафтів [51].

На відміну від тотального захоплення європейських художніх імпресіоністичним етюдом, українські митці створюють жанр картини – пейзаж, де навколишня природа та людина перебувають у нерозривній єдності.

Найпомітніших успіхів в останній чверті XIX століття в галузі живопису досягли майстри пейзажу. До найвизначніших українських митців цього жанру належав С. Світославський (1857 – 1931). Його сповненні тонких спостережень зображення рідної природи набувають часто соціального забарвлення, як в картинах «Подвір'я весною» чи «Воли на ниві» (Рис. А.1.3.5). Створені в Україні пейзажі відобразили й шлях поступового відходу Світославського від улюбленої теми передвижників – сіро-коричневої, емоційно співзвучної з одноманіттям

буднів. У відмові від раннього «чорного» живопису (як називав його майстер) зіграли свою роль і художні новації часу, і, безумовно, сама барвиста природа України. Світлоносні полотна творця лірико-епічного образ України, насичені кольором. Ліричні полотна визначного пейзажиста характерні відсутністю деталізацією й широтою написання. Його сповнені тонких спостережень зображення рідної природи набувають часто соціального забарвлення як в картинах «Подвіря весною» чи «Воли на ниві».

Одним з основоположників української школи краєвиду був В. Орловський (1842 – 1914). Він віддавав перевагу пейзажу рідної йому України. Полотно, яке привернуло багато уваги – «Хати в літній день» (Рис. А.1.3.2). Художнику майже фізично вдалося передати добовий стан природи – полудневу спеку, розпечені південним сонцем повітря та землю. Вся картина пронизана сонячним теплом.

Прагнення до правдивої, поетичної інтерпретації природи, її образів проходить через усю творчість Орловського. Після поїздок за кордон, де він вивчав європейське мистецтво минулих часів та знайомився з творами своїх сучасників, художник намагався виробити самостійні, реалістичні погляди на актуальні завдання українського живопису. Його захоплювали проблеми пленеру, присутність «натурального повітря», взаємовідношення кольору та світла.

Творець ліричного пейзажу П. Левченко зробив великий внесок в розвиток українського образотворчого мистецтва, поєднавши у своїх творах реалізм і чуттєвий імпресіонізм. Як художник-майстер вмів бачити у буденному нічим не примітному пейзажі виразну реальність і людяність [51]. Так як і Світославський, П.Левченко сприйняв поетику імпресіонізму (Рис. А.1.3.3). Малюючи природу він прагнув передати захоплюючу радість буття у найнепримітнішому сюжеті [29, с. 112].

Ліричність та поетична направленість характеру ще одному співцю українського пейзажу М. Пимоненку. Художник показую романтичність природи на тлі сцен з життя селян «Бриз», «Осінній промінь». Художнику властива чуттєва

передача стану природі. «Особливість творчості Пимоненка – майстерність колориту у поєднанні з соціально – загостреністю сюжету, особливо з сільською тематикою («Весілля в київській губернії», «Збирання сіна на Україні»).

Серед українських митців початку ХХ століття, які найплідніше працювали над пейзажем, був А. Маневич. У травні 1905 р. він вибув з училища, щоб продовжити художню освіту у Мюнхені. Наприкінці 1917 року його обирають професором пейзажного живопису щойно створеної Української академії мистецтв. Улюбленими мотивами тонкого пейзажиста були міські пейзажі (Рис. А.1.3.7), мотиви осені й зими. Пейзажі митця побудовані на співвідношенні чистих, яскраво – світлих кольорів, покладених великими плямами, з чітким визначенням ліній. Його полотна, що успадковують пленерність імпресіонізму, кольорову площинність модерну, пластику його ліній, тяжіють і до головного постулату естетики передвижників – поетизації буденності. Фарби виступають у гармонії з натурою самого художника – зовні тихого, врівноваженого, схильного до сумних настроїв. Він висловив на полотні віковічну скорботу і біль свого народу [20].

Модерн був реалістичним стилем, що привернув увагу художників до сили впливу цілісної живописно-пластичної структури твору. Стосовно пейзажу його заслугою було звернення до глибоких традицій народного мистецтва. Пейзажисти як працювали у стилі модерн, використовували народно-фолккольорний фундамент. Можна сказати, що твори народних майстрів стали джерелом натхнення для митців нової доби, визначили національну своєрідність стилю. Прикметною особливістю модерну в українському пейзажі була відсутність синтентальної манірності, захопленням декоративізмом та натуралістичною рослинною орнаментикою. В українському мистецтві його риси представили М.Жук, О.Кульчицька, та насамперед її представляє творчість такого митця як М. Бойчук.

Одразу після встановлення на Україні Радянської влади уряд республіки широкими загальнодержавними заходами забезпечував умови для розвитку мистецької культури. Передові українські художники створюють чимало етюдів,

картин про героїчну боротьбу пролетаріата та селянства [1, с. 14]. За умов громадської війни та іноземної інтервенції мистецтво стало гострою зброєю боротьби проти зовнішніх та внутрішніх ворогів [1, с. 15]. Оскільки мистецтво було покликане прославляти радянський спосіб життя у ідеологічно значущих тематичних полотнах, пейзаж та пов'язані з ним проблеми пленерного живопису розглядалися як другорядні. Імпресіоністичний живопис відкидався як формалістичний.

Важливим джерелом формування українського стилю в живописі, архітектурі, графіці був модернізм, яскравими представниками якого вважаються брати Василь та Федір Кричевський. Його живописну манеру відрізняє самобутній колорит та національні мотиви: “Гребля Квітки-Основ'яненка”, “На Дніпрі”, “Крим”, “Ярмарок” (Рис. А.1.3.11). В його творчості імпресіонізм поєднувався з українськими мотивами: “Краєвид села Шишаки”, “Літній краєвид”, “Три віки”. Створений ним триптих “Життя” здобув визнання на європейській виставці. Ф.Кричевський вважається одним із засновників українського стилю, що спирався на традиції народного мистецтва. Викладав у Київському художньому училищі, був одним із співзасновників Української академії мистецтв (1917-1922) та її ректором, працював у Київському художньому інституті. Серед його учнів такі відомі художники, як А. Петрицький, В. Костецький, Т. Яблонська та інші.

Одним із засновників українського стилю в малярстві, архітектурі, графіці був О. Сластіон. Як маляр він звертався до побутового жанру, пейзажі: «На жнивах», «Весна», «Волинь», «Миргород» (Рис. А.1.3.10).

Розвиток живопису в Україні у післяреволюційні роки на початку ХХ століття проходив у боротьбі художніх течій і напрямів. Перша світова війна і післявоєнна нестабільність призвели до того, що світ втратив свою гармонійність та раціональність в очах художників, його реалістичне відбиття начебто втрачало сенс [24]. Відбулася зміна в розумінні художника як творчої особистості та результатів його діяльності. Вона полягала не у адекватному відбитті світу, а у виявленні

художником його бачення світу, а що могло звестися, наприклад, до певного співвідношення ліній та геометричних фігур.

Пейзаж середини ХХ ст. стає об'єктом різноманітних стилістичних експериментів: з'являються так звані «пейзажі настрою, «елегії», експресіоністичні та кубістичні вправи. Одним з нових напрямків був авангардизм [4, с. 162]. Пейзажі авангардистського напрямку випромінювали енергію на рівні ірраціонального ентузіазму, принесли в український пейзаж та взагалі у тогочасне образотворче мистецтво сміливість художнього мислення, рішучість композиційних перетворень. Загальний темп життя ще більше підкреслює динамізм у пейзажах О. Богомазова. На відміну від прагматично – раціонального погляду на життя, митець заглиблюється у енергетичний вир життя. Це яскраво проілюстровано у його роботі «Львівська вулиця Києва» (Рис. А.1.3.12).

Творча платформа авангардистів Києва, Харкова, Одеси, Львова, Херсону за логікою мислення зближувала їх з європейськими митцями й забезпечувала розвиток цілої ланки в образотворчому мистецтві та означила основні вектори його розвитку – абстракціонізм, супрематизм, кубізм та модернізм (Рис. А.1.3.13) [3, с. 385].

Набуває значення індустріальний пейзаж. Частіше виступає як фон до головної теми у радянському мистецтві – зображення робітника, який працює над будівництвом нової капіталістичної країни. У післявоєнний період живописний клімат України освіжився внутрішньо-емоційними інтонаціями, що їх привнесла група художників, які задали високі еталони живопису після студій європейських мистецьких шкіл Будапешта, Праги [4]. Митці Закарпатської школи живопису (А.Ерделі, Й. Бокшай, З. Шолтес та інші), розвинули уявлення про творчість, яка ґрунтується на єднаннях народних традицій та мистецької культури Європи. У своїх пейзажах вони привнесли в живопис розуміння мотиву у площину живописних емоційних інтонацій, вивели образотворчу мову на новий рівень [55].

Десталінізація розгорнулася в широких масштабах насамперед у образотворчому мистецтві. У багатьох діячів культури утверджувалося почуття свободи творчості, прагнення розширити коло мистецьких прийомів, звернутися до духовної спадщини народу. Відстоювання авторського права на власну мистецьку мову не тільки у жанрі пейзаж, а й поза його межами, відіграло роль у формуванні творчого клімату того періоду (В. Зарецький, А. Горська, Г. Гавриленко, І. Марчук). Під час так званої «відлиги» скарбниця образотворчого мистецтва поповнилася творами М. Дерегуса, М. Божія, К.Трохименка, О.Шовкуненка (Рис. А.1.3.14), С.Шишка (Рис. А.1.3.16), Т.Яблонської (Рис. А.1.3.15). Остання стала одним з основоположників і фундаторів фольклорного напрямку в українському образотворчому мистецтві.

Подальший розвиток пейзажу характеризувався авторськими художніми інтерпретаціями, на базі потужного постмодерністських образних інновацій, багатоваріантність авторських концепцій. Утвердження нефігуративного живопису з супроводженням інсталяцій, різного роду медіальних технік, переосмислення традицій авангарду привели українське образотворче мистецтво на новий рівень. Кінець ХХ століття є визначним для пейзажу взагалі як самостійного жанру, адже в мистецьку свідомість уведено принципово важливе поняття «українська національна школа живопису», яке склало основу його найвищих досягнень. Пейзаж, який у цій системі займає значне місце, на цей час виробив власні критерії мистецької вартості, й ґрунтується на досягненнях академічного стилю, досвіді ідейних та формалістичних надбань різних стилістичних течій.

Висновки до розділу 1

Аналіз літератури з проблеми дослідження доводить, що майже до ХVІ століття пейзаж мав додаткове значення і слугував фоном для релігійних або жанрових сцен та портрету. Розквіт голландського пейзажного живопису ХVІІ

століття значною мірою вплинув, хоча і з певним запізненням на становлення пейзажного жанру в Україні. Лише у другій половині XVIII ст. в Україні набуває поширення європейська ведута, яка розвивається поряд з класичним пейзажем академічної школи. Отже український пейзаж стає результатом розвитку європейського живопису краєвидів, який відбувався протягом XVI – XVIII століть.

Галицькі пейзажі першої половини XIX століття тяжіли до класицизму, тоді як на Сході України майстри виявляли самобутність, незалежність від класицизму, спрямованість до романтизму, що проявилось у зверненні до почуттів та емоційності художнього образу. Характерним було внесення суто національної ментальності в створення художнього образу, надання йому загальної настроєності та колористичного рішення.

З'являється тенденція внесення у краєвиди соціально узагальнених жанрових сцен, вуличних епізодів, що стає характерним для критичного реалізму мистецтва другої половини XIX ст. На цей період приходить розквіт реалістичного пейзажу передвижників з наслідуванням здобутків імпресіоністів та постімпресіоністів. Загальною тенденцією розвитку пейзажу цього часу була посилення пошуків узагальненого образу батьківщини через залучення фольклорних та історичних ремінісценцій, найбільш характерних прикмет національного ландшафту.

На початку XX ст. поряд з майстрами – реалістами, виступили художники, які пішли на свідому реформу живописно-пластичної мови, на ствердження асоціативності та індивідуалізації законів світобачення. Авангард в Україні виник як загальноєвропейське явище, обумовлене усім ходом історичних і культурних процесів. Поширення набула індустріальна тематика. Поряд з цим активно розвивався пейзаж романтичної та національно-романтичної спрямованості.

У 30-х рр. еволюція пейзажу проходила під гаслами боротьби з формалістичними тенденціями, за поглиблення громадянського змісту творів та опанування методу соцреалізму. Узагальненість та типізація краєвидів досягає піку у 50-ті рр. через відбиття пафосу створення нового в індустріальних мотивах.

РОЗДІЛ II. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПЕЙЗАЖУ У НАЦІОНАЛЬНИХ ШКОЛАХ УКРАЇНСЬКОГО ЖИВОПИСУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

2. 1. Становлення Західноукраїнські школи пейзажного живопису

Різні соціально-економічні, політичні й загальнокультурні події визначали й різний характер розвитку живопису на східноукраїнських та західноукраїнських землях. Через певні історичні обставини (соціальний гніт, відірваність від основної частини національної території – Наддніпрянщини) мистецький процес Західної України дещо різнився від Східної України. На Наддніпрянщині реалістична школа живопису утвердилася уже у середині ХІХ ст. (основоположником вважають Тараса Шевченка), в Галичині перші значні пейзажі починають з'являтися лише у 80 – 90 х роках ХІХ столітті, а на Закарпатті й того пізніше [12, с. 34].

Розвиток живопису на Західній Україні (Галичина, Закарпаття, Буковина), відбувався у своєрідних умовах. Закарпаття на той час було фактично окраїнною провінцією Австро-Угорщини, майже на правах напівколонії. Але не зважаючи на вкрай несприятливі умови, викликані жорстким переслідуванням української культури з боку російського царизму на Сході і австро-угорської цісарської влади на Заході, в цю добу інтенсивно розвиваються найважливіші галузі культури, зокрема живопис.

На межі ХІХ – ХХ віків центром національного відродження в Україні була Галичина, і Львів упродовж усього минулого століття залишався осередком розвитку української культури і традиції, де працювали і творили велике число талановитих майстрів. З творчістю таких видатних художників як Іван Труш (Рис. Б.2.1.2), Олекса Новаківський, Михайло Бойчук, Роман Сільський, Олена Кульчицька пов'язаний один з яскравих феноменів українського образотворчого

мистецтва – львівська школа живопису. Для цієї школи показові яскраві декоративні якості живопису – тонально-колірні контрасти, інтенсивний колорит, експресивна манера аркуша, а в тому, що стосується рисувально-композиційної основи творів, безперечно, відчувається опора на реалістичні традиції.

Львів є одним з основних міст в західній частині України. Основи львівської образотворчої школи нового часу закладалися ще у приватних школах-студіях Львова середини ХІХ – початку ХХ ст. Викладали у цих школах здебільшого випускники академій Кракова, Відня, Рима, Мюнхена. Львів, тісно пов'язаний упродовж своєї історії із західноєвропейською художньою культурою, в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. перебував у постійних економічних та культурних взаємозв'язках із багатьма містами Польщі, Австрії, Німеччини, Франції. Така ситуація сприяла залученню місцевого мистецького потенціалу до актуальних художніх процесів того часу. [<http://www.onufriv.com/uk/More/CriticismLvivSchool>].

Також слід відзначити, що важливим фактом, стимулюючим розвиток образотворчого мистецтва на Західній Україні було заснування у 1913 році у Львові музею українського мистецтва [1, с. 123]. Музей згодом став не лише одним із найбільших сховищ мистецьких скарбів, а й осередком наукових досліджень.

Початок становлення львівської школи зв'язують з першою третю минулого століття. Саме тоді, спираючись на західноєвропейське мистецтво, Іван Труш, Ярослав Пстрак (Рис. Б.2.1.1) і Олена Кульчицька (Рис. Б.2.1.2) заклали її основи. Це був час значного культурного підйому завдяки діяльності численних науково-художніх організацій, серед яких Асоціація незалежних українських художників (1931-1939рр.). Важливу роль зіграло створення митрополитом А.Шептицьким Національного музею у Львові, який став центром проведення регулярних виставок сучасного українського мистецтва. Атмосфера творчого ентузіазму, що панувала у цьому закладі, притягувала молодь з усіх куточків України – із Галичини, Буковини, Гуцульщини, навіть з Волині та Наддніпрянщини. За понад десятилітній період існування у її стінах навчалися більше 90 учнів.

У 1920–1930 рр. мистецький світогляд нового покоління львівських митців найактивніше формувався в середовищі Мистецької школи, заснованої О.Новаківським. За роки діяльності школи (1923 – 1935 рр.) у ній навчалося понад 70 учнів. Багато з них уже в 1930-х роках включилися в культурно-мистецьке життя Львова. З Мистецької школи О. Новаківського вийшли такі сильні творчі особистості, як С. Гординський, В. Ласовський, Р. Сельський (Рис. Б.2.1.10), Г. Смольський (Рис. Б.2.1.9) та ін. Рушійними силами активного мистецького Львова стають у цей час нові форми комунікації між художниками – дискусії, міжкультурні та міжнаціональні контакти на ґрунті творчих проблем, що знаходять своє втілення в ряді об'єднань. Засноване групою художників, архітекторів та фотомитців об'єднання «Artes» (1929 – 1935рр.), куди входили етнічні поляки, євреї та українці, частково сповідувало ідеологію формізму (польський варіант авангарду на ґрунті експресіонізму і кубізму) проте з орієнтацією на радикальніші мистецькі течії конструктивізму, абстракціонізму, сюрреалізму, дадаїзму. Лідерами цього авангардистського об'єднання були Р. Сельський (перший його голова) і Л. Лілле (голова у 1930–1935 рр.). В творчості молодих художників з'являється і активно розвивається модерністське мистецтво [64].

У 1939 році в мистецтво Львова був насильно впроваджений принцип соцреалізму, жорстке насадження якого почалося в післявоєнні роки. Репресії і еміграція художників-українців гальмували розвиток мистецтва Львова в середині минулого століття. Тоді на протигагу офіційно дозволеному соцреалістичному мистецтву сформувалася нонконформістська творчість. Деякі дослідники вважають, що в 1960-і роки саме Львів став осереддям важливих національних творчих пошуків в області образотворчого мистецтва і обійшов в цьому сенсі Київ.

Відмінні риси львівської школи сформувалися завдяки відчуттю західноукраїнськими художниками себе одночасно і українцями і європейцями, які причетні до модернізації європейського мистецтва кінця ХІХ – першої третини ХХ століття і володіють місцевим історичним досвідом і традицією. Їх живопис, який

сформувався на основі імпресіонізму, постімпресіонізму, експресіонізму і сюрреалізму відрізняється декоративністю і насиченим колоритом, емоційністю, життєлюбністю і зв'язком з національною традицією.

Правдиве, реалістичне зображення життя народу (реалізм у той час був основним творчим методом), поетизація рідної природи й подій вітчизняної історії – таким є зміст переважної більшості живописних творів початку ХХ століття західноукраїнських художників.

Суспільно-соціальні передумови для формування на Закарпатті самостійної школи живопису визріли у кінці ХІХ ст. Закарпатська художня школа – це унікальне явище на загальному тлі української національної образотворчості. Її мистецькі засади, закладені кількома поколіннями талановитих художників, визначаються тяжінням до життєдайних джерел народного мистецтва, самобутньої етнокультури Карпат й, однаково, відкритістю до інноваційних пошуків. Самобутні твори з виразним настроєм закарпатських живописців своєю оригінальністю, емоційністю та відкритістю, особливою палітрою та декоративністю, легко вирізняються з-поміж творів інших регіональних шкіл та мистецьких осередків України.

Сам термін «Закарпатська школа живопису» виник наприкінці 1950-х років, коли фахівці радянської мистецтвознавчої науки відкрили для себе яскраву неповторну і своєрідну художню культуру карпатського краю з виразними локальними і часовими ознаками, а також сукупністю індивідуальних творчих манер цілої плеяди талановитих митців – А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, А. Коцки, Г. Глюка, В. Габди, Е. Контратовича, З. Шолтеса, А. Кашшая та інших (додаток В). На фоні трагічних подій початку ХХ століття гуманістичність, часто ідеалістичність, навіть означена художніми образами та фольклором романтичність вирізняють регіональну школу [37, с. 41].

Аналізуючи причини успішного розвитку закарпатської художньої школи у ХХ століття, слід повернутись до середини ХІХ століття, коли ми майже не

зустрічаємо видатних постатей у професійному образотворчому мистецтві. Таке становище спричинене відсутністю спеціалізованої освіти, й взагалі малою можливістю її здобути серед молоді. На той час вихідців із Закарпаття, що спромоглися здобути освіту у європейських країнах, пов'язують з культурами інших народів. Серед них М. Мункачі, якого відносять до угорського реалістичного живопису, Ш. Голощі – керівник академічної художньої школи у Мюнхені. До творчості російської культури відносять І. Грабаря, випускників Мукачівської гімназії А. Ерделі та Й. Бокшая. Поряд з якістю академічної підготовки, отриманою у Будапешті, велике значення для цих патріотів Закарпаття мав той факт, що в кінці XIX – початку XX століть в мистецтві багатьох країн відбувався процес зміцнення своїх національних шкіл, що протиставили себе офіційному салонному мистецтву [21, с. 27].

Важливо зазначити, що шукаючи власні шляхи світорозуміння, художники – пейзажисти розкривали саме національний світ. Творення в національній традиції визначає особливе місце закарпатських митців у культурі Центральної Європи. А особливістю мистецтва вказаного періоду було саме індивідуальне сприйняття у творчості художника, прагнення підкресленого індивідуалізму у художньому вираженні. Національний романтизм штовхав митців до ідеалізації образів рідної землі. Це позбавляло їх творів жанрової приземленості і надавало образного узагальнення. По суті саме живопис став найвищим виявом національної культури Закарпаття [34, с. 43]. Характерним для закарпатських митців було прагнення до підкресленого індивідуалізму засобами пейзажного живопису й колористична насиченість палітри.

Першим на шлях реалістичного зображення дійсності став К. Устинович, який у піднесено романтичній манері зображував гірські краєвиди та карпатських жителів. Сюжети жанрових картин розгортаються на пейзажному тлі картин Т.Романчука, написані з ліричним настроєм та гармонійними колоритами. Свій внесок у розвиток західноукраїнського мистецтва зробив І. Труш, пейзажі якого

чарують задушевним ліризмом та філософською осмисленістю. Намагався осмислити пейзаж не лише практично а й теоретично. Відстоював думку про необхідність для художника вдало komponувати, а не тільки копіювати знайдені в природі краєвиди, оскільки лише komponуючи пейзаж можна його глибоко осмислити, надихнути власним відчуттям [9, с. 254]. З проникненням в «душу» природи писав І. Труш сповнені своєрідної краси й ліричної задумливості краєвиди Галичини, з просторими полями, поодинокими деревами, та степовими рівнинами. Твори приваблюють задушевністю, щирістю, поетичною настроєністю. Значне місце у творчому доробку художника – пейзажиста посідають кримські, єгипетські та італійські краєвиди (Рис. Б.2.1.3) [9].

Для кожного з циклів пейзажів І.Труша властиві свої характерні особливості, у них не важко вловити певні відмінності у живописній манері художника. Однак в цих пейзажах є й спільні риси. В них мало екзотики, зате багато простих буденних мотивів, сповнених справжньою поезією, пройнятих ліричним настроєм. Для цих творів властиві м'який, гармонійний колорит, майстерна передача характерного для пустелі розпеченого повітря, сліпуче – яскравого сонця [7, с. 14]. Яскравий представник закарпатської школи живопису І. Труш відомий також такими пейзажами як «Захід сонця в лісі» (Рис. Б.2.1.4), «Дніпро біля Києва», «Самотня сосна», «В обіймах снігу», «Життя пнів», «Єврейське кладовище», які несуть у собі певну філософську ідею.

Становлення закарпатської школи живопису нерозривно пов'язане з іменами Й. Бокшая (Рис. Б.2.1.6) та А. Ерделі (Рис. Б.2.1.5). Здобувши освіту в Будапештській академії мистецтв та створивши, спершу, приватну Публічну школу малювання, а далі – Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі – вони намагалися прищепити на рідному ґрунті новітні тенденції європейського мистецтва, змінити естетичну свідомість місцевих художників, вивести її зі стану провінціалізму. Загалом, громадянська та творча позиція цих митців стала рушійною силою на шляху до формування принципів та ідей такого

культурного феномену як «Закарпатська школа живопису». Про них писав О. Ізворін: «Витворюючи огнище, організовуючи спілку художніх сил регіонального характеру, руська трійця (А. Ерделі, Е. Бокшай, Ф. Манайло (Рис. Б.2.1.8)), здійснювали її не як притулок для тих, хто в своїй посередності й делетантизмі мріють бути «консулами в провінції», але як маяк, що світить усім хто шукає художніх доріг» [12, с. 32]. Й. Бокшай вважають майстром передачі трепетних станів природи. У релігійних творах помітне поєднання сакрального з глибоко народним. А прагнення бути потрібним людям є основним стимулом до творчості.

Пейзаж став найпоширенішим жанром у творчості закарпатських художників, у ньому найкраще розкрилися стиль та манера митців школи.. Відправною точкою міркувань про художні особливості цих творів можуть бути погляди критика та скульптора Фредекріка Рюкштула, який стверджував, що стиль з'являється тоді, коли художник відходить від зображення правди природи, а добрий стиль вирізняють ясність, виразність та мелодійність. Як метафору він використовував настанову Гамлета митцям: їхнє завдання – тримати дзеркало перед природою. Звісно, що дзеркало не має відображати природу буквально. Пейзажі закарпатців – якраз таке дзеркало, в якому бачимо опоетизований образ рідної природи [13].

Й. Бокшай – класик реалістичного образотворчого мистецтва, видатний майстер, педагог. Творець епічних пейзажних творів, майстер жанрових композицій, чудових камерних технік графіки, глибоко індивідуальних портретів. В історію образотворчого мистецтва України ввійшов як один із найталановитіших монументалістів ХХ століття. У масштабі загальноєвропейського культурного надбання значення творчої спадщини художника виходить за межі Карпатського регіону.

Визначним представником закарпатської пейзажної школи є О. Новаківський. Учень Я. Матейка, Унежицького й Вичулковського. У 1924-25 очолював факультет мистецтва Львівського (таємного) Українського Університету. У сталінський

період ім'я О. Новаківського взагалі замовчувалося, а коли в наступні роки митцеві врешті-решт було “дозволено” стати класиком, то згадувалося лише у помітно обкроєному вигляді. Львівський період творчості (1913- 1935) став найпліднішим. О. Новаківський – художник-інтуїтивіст, часи творіння для нього були свого роду містичним дійством, під час якого не просто фіксувалося бачене, а з елементів чуттєвої реальності синтезувалася інша, духовна, суть світу. Кожен образ Новаківський народжував у стані крайнього напруження духовних і фізичних сил [12]. Палітра його настільки багата й насичена дзвінкими кольоровими сполученнями, що живопис мимоволі асоціюється з музикою.

Один із видатних закарпатського пейзажистів є Ф. Манайло, глибоко національний символізм якого у подальшому органічно доповнив розвиток всієї закарпатської школи, не тільки домінуванням народних мотивів у творчості, але й глибоким проникненням у принципи національної естетики привнесли у тогочасне мистецтво струмись. Манайло – істинно народний художник надзвичайно зріднений і наближений до людей, органічна частка свого народу, виразник його думок та почуттів. Картини живописця – це піввікова історія закарпатського краю. Краєвид – значна тема в мистецтві Ф. Манайла. Його пейзажі різняться своєю образністю, чуттєвістю. Серед них є акцентовані, динамічно-експресивні, є і ліричні, виконані в урівноваженій манері. Більшість їх витворена на широкому живописному узагальненні, гармонії і контрасті кольорових площин: «Над Тисою», «Цвіте долина», «Гірський потік», «Карпатське село. Рання весна», «Гуцульське подвір'я».

Створений мистецькою уявою і рукою майстра світ природи, образів, чарує неповторною красою правди. Картини Ф. Манайла стали втіленням найголовнішої традиції закарпатської школи – традиції новаторства, самопоновлення, поривання до нових горизонтів [70].

Під безпосереднім впливом Й. Бокшая та А. Ерделі розвинулась, згодом, творчість А. Коцки (Рис. Б.2.1.7), Е. Контратовича, А. Борецького, творчі потуги яких, на шляху до увиразнення цієї регіональної школи на мапі української

образотворчості дали вагомий результат. Палітра випускника публічної школи малювання Золтана Шолтеса (Рис. Б.2.1.11) хоч і має характерну холодну кольорову гаму, але вона яскрава та соковита. Роботи виконані в реалістичному дусі ретельно та делікатно і майже всі виконані з натури.

Природа Карпат також стала головною темою для Антона Кашшя (Рис. Б.2.1.12). Художник навчався у Й.Бокшя та й сам пізніше виховав покоління майстрів. Його праці відрізнялись монументальністю, прагненням до узагальнень. Ранні твори мали реалістичний характер, пізніше техніка стала більш розкутою і графічною: цілісний та віртуозно промальований образ творили неспокійні ритмічні лінії та контрастні яскраві кольорові плями.

Творчість школи стала брендом, на Закарпатті працюють як послідовники засновників школи – А.Ковач, В.Вовчок, так і прихильники модерністських течій В.Габда, Т.Усик, Г.Булеца, Б.Кузьма. Ю.Білей, А.Варга та П.Ковач експериментують та відходять від традиційних образотворчих засобів, використовуючи у власних проектах мультимедійні засоби [13].

2.2. Пейзаж в живописних школах Сходу та Центру України

Розвиток вітчизняного пейзажу значною мірою пов'язаний зі становленням київського пейзажного живопису. Можна стверджувати, що з Києвом пов'язана ціла сторінка в розвитку пейзажного жанру в вітчизняному образотворчому мистецтві з першої половини ХІХ ст. і в наступні часи. У творах закладено великий пізнавальний інтерес, що є наслідком всезростаючого зацікавленням країною та її містами. Пейзажна панорама Києва, зокрема його печерська частина та зростаючий з середини століття інтерес до старожитностей привертали увагу українських та закордонних художників. Саме в цей час з'являється чимало видових гравірованих та літогрованих альбомів, велика кількість архітектурно-пейзажних полотен,

архітектурні мотиви постійно друкують періодичні видання. Більшість творів присвячена Києву, мають не документальних характер і пізнавальний зміст, вони пройняті глибокою авторською схвильованістю від споглядання прекрасного, що роблять їх яскравими явищами своєї доби [4, с. 21].

Київ протягом століть зберігає свою принадність в очах художників завдяки рідкісному поєднанню історичних реліквій, неповторного ландшафту та поетичної природи. Яскраву сторінку в образотворчий літопис Києва вписали художники радянської доби, які стали свідками небувалої розкоші столиці Радянської України. Слід згадати О. Панщенка, у творчості якого київська тема стала домінуючою. Він відродив в українському радянському мистецтві міський пейзаж як жанр. По визначеному ним шляху йдуть його наступники – О. Бабкова, І. Бабченко (Рис. Б.2.2.1), Г.Польовий, О. Фіщенко. Активне ставлення до розбудови Київського архітектурного ансамблю у повоєнні роки знаходить вираз у творчості тогочасних митців. Головне для них не констатування, а індивідуальний вислів ставлення до обраного мотиву. Саме образна різноманітність характеризує твори радянських майстрів, що несуть у собі типові ознаки методу соціального реалізму. У пейзажах також характерний вияв історичного оптимізму, що відбиває провідну ознаку радянського способу життя.

Розглядаючи твори київських художників у архітектурному жанрі, слід зазначити, що вони внесли у цей жанр риси емоційного забарвлення та проникливого ліризму. Це слід віднести до беззаперечних завоювань радянського мистецтва на шляху розкриття духовного світу сучасника, утвердження у свідомості спадкоємності високих витворів мистецтва. Міський пейзаж – це розповідь про перетворення людиною середовища за законами доцільності і краси, це одночасно розповідь про минули і сучасне й підсвідомий погляд у майбутнє. Бо саме в міському архітектурному ансамблі з матеріалізованою в камені наочністю проступає нерозривний зв'язок епох [25]. Такий вид пейзажу як міський посідає в образотворчому мистецтві київського регіону значне місце.

Провідне місце в історії українського пейзажного живопису належить найстаршій, київській школі живопису, за колом тем, стилістикою та живописним втіленням дотичною до київської пейзажної школи є творчість майстрів Дніпра, Полтави, Житомира, Харкова, Луганська. Формування якої здебільшого відбувалось завдяки Київському державному художньому інституті – одним із найбільших мистецьких закладів країни, що остаточно сформувалась за часів радянської влади де основою виховання художника – громадянина була ідея органічного поєднання професійної підготовки з формуванням його світогляду та переконань. Така основа виховання та учбовий процес, що базувався на засадах соціалістичного реалізму, визначає характер всієї радянської художньої школи та зокрема київської.

1917 року за ініціативи видатних українських художників О. Мурашка, Г.Нарбута, Ф. Кричевського, М. Бурачека створюється Академія мистецтв, яка у 1922р. була перетворена на інститут пластичних мистецтв. Твори викладачів і вихованців школи М. Пимоненка, О. Мурашка, С. Костенка, Ф. Кричевського, О.Шовкуненка, К.Трохименка, Г.Дядченка, І.Їжакевича, Г.Світлицького, Ф.Балавенського, М.Жука, В.Замирайла, Ф.Красицького, С.Яремича та інших відбивала їх прагнення до правдивого відображення тогочасної дійсності, інтерес до життя та побуту українського народу. На формування ідейно-творчих та педагогічних принципів впливала творчість художників-передвижників, зокрема І.Рєпіна, М.Ге, В.Поленова. Школа згуртувала художні сили Києва, сприяла зміцненню творчих зв'язків між мистецтвом України та Росії [35]. Діяльність школи заклала основи основи художньої освіти не тільки самої столиці, а й усього східноукраїнського регіону.

Микола Мурашко – видатний педагог і засновник Київської рисувальної школи, одного з головних осередків художнього життя в Україні. За своє життя Мурашко створив чимало живописних і графічних робіт. З 70 – х років він посилено займався живописом, зокрема пейзажем. Тематика творів художника різноманітна,

але частіше за все він звертався до зображення величних дністровських просторів зі стрімкими берегами, мальовничою рослинністю. Серед таких – поетичний пейзаж «Вид на Дніпро з Володимирської Горки» (2.2.3), в якому композиція поділена умовно на дві частини: одну, більш експресивну – із неспокійними вигинами піщаного берега, рибацькими хатинами на передньому плані, та іншу – зі спокійною величчю Дніпра. Живописна світла жовтувато – коричнева гама вдало поєднує колір ґрунту, пишну зелень, хати, синій Дніпро з далеким, оповитим серпанком берегом, й урівноважує ці обидві частини [2, с. 152].

Основою художньої освіти в художньому інституті став реалістичний метод, побудований на глибокому вивченню життєвого матеріалу та оволодінню майстерністю, де акцент було поставлено на літню практику студентів, котра базувалась на студію з натури. Чимало дипломних робіт довоєнного періоду стали надбанням українського образотворчого мистецтва, це картини Ф.Кличка, І.Іванова та інших. У передвоєнні роки Київських художній інститут закінчили такі видатні художники – пейзажисти як Т.Яблонська (Рис. Б.2.2.4), Є.Волобуєв та Г. Меліхов (Рис. Б.2.2.2).

У основі харківської школи образотворчого мистецтва самобутність і новаторство поєднуються з класичними традиціями. Своєрідність художньої творчості Харкова багато в чому визначається особливостями історичного розвитку регіону, характером художнього процесу в країні, високим рівнем культури в місті, становленням і історією художньої освіти. Початок активного розвитку професійного навчання образотворчому мистецтву пов'язаний з відкриттям в Харкові в 1869 р. першої в Російській імперії приватної школи малювання і живопису [71].

Організована Марією Раєвскої-Іванової ця школа функціонувала майже 30 років і в 1896 році була передана місту. На її основі виникла міська школа малювання і живопису, яка в 1912 р. стала базою для основи художнього училища підлеглого Санкт-петербурзької Академії. За радянських часів училище було

перетворене в технікум, пізніше – в Художньо-промисловий інститут, а в період незалежної України – в Харківську державну академію дизайну і мистецтв [66].

Остання чверть XIX – поч. XX століття» представлена художньою спадщиною чотирьох корифеїв українського малярства – Сергія Васильківського, Михайла Ткаченка, Петра Левченка і Михайла Беркоса. Саме вони вважаються основоположниками харківської художньої пейзажної школи. Їхній творчості притаманне тонке, лірико-поетичне сприйняття природи, інтерес до української історії, етнографії, фольклору [71].

Одним з фундаторів українського стилю в живописі вважається С.Васильківський. Він закінчив Петербурзьку академію мистецтв, де формувався під впливом таких знаних митців як М. Клодт та В. Орловський. Під час закордонної подорожі після закінчення Академії працював в Іспанії, Італії, Франції. У Парижі він спілкувався з відомим українським пейзажистом І. Похитоновим та опанував техніку роботи на пленері [71]. С. Васильківський був визнаним майстром пейзажу, де переважали українські мотиви: “Ранок (Отара в степу)”, “По Дінцю”, “Дніпрові плавні”, “Ранок на Дніпрі”. Пейзаж у творчості С. Васильківського органічно поєднувався з історичними сюжетами та з побутовим жанром: “Ярмарок у Полтаві”. Художником були підготовлені два альбоми з культурної української спадщини: “З української старовини” та “Мотиви українського орнаменту”.

Становлення Сергій Васильківського як пейзажиста відбувалося під впливом естетичних канонів Петербурзької Академії мистецтв і французького пейзажного живопису. Проте керуючись власним світосприйняттям і досвідом, він збагатив свою палітру чистими кольорами та створив викінчені твори, в яких відчувається певне вивільнення від академічних стереотипів.

Ліричні пейзажі Васильківського відзначаються чистотою та яскравістю барв, зберігаючи при цьому образну змістовність і поетичну проникливість. Помітне місце серед них посідають праці, присвячені початку весни, в яких особливо чітко

відчувається вміння художника передавати тонкі зміни в житті природи. Наприклад, його картина «Весна на Україні» (Рис. Б.2.2.5).

Особистість і творчість українського художника Михайла Ткаченка, видатного пейзажиста харківської школи, який жив між Україною і Францією на межі XIX і XX століть, – справжня перниціла для поціновувачів мистецтва. За різноманітністю творчості та національним її спрямуванням Він близький до Васильківського. Попри іншу образно-стилістичну манеру творчості – це той же обшир сюжетно-тематичних пристрастей – український краєвид, хата як знаковий символ народного життя, інтерес до орнаменту (Рис. Б.2.2.6). На початку 1900-х живописними пошуками Ткаченка стає своєрідне поєднання відкриттів пленеризму з пластичними основами модерну. Значну кількість робіт майстер виконав у жанрі маріни – сповнена світляних відлисків вода на його полотнах привітна, рухлива, легка, вона «живе» відображенням небесним світлом [71, с.134].

Майстер ліричного пейзажу Петро Олексійович Левченко належить до наймолодшого покоління передвижників (на початку 1870 – х років митці реалістичного напрямку організували Товариство передвижників виставок, діяльність якого протягом кількох десятиліть значною мірою формувала художнє життя на теренах імперії. Зокрема, зусиллями членів Товариства влаштовувались щорічні «пересувні» виставки творів мистецтва, які мали змогу оглядати мешканці багатьох міст. Це позитивно вплинуло на активізацію мистецького життя всіх українських культурних центрів). Ідеї передвижників, їхня боротьба за демократичне мистецтво, національний реалістичний пейзажний живопис знайшли в особі П.О. Левченка палкого послідовника [2, с. 153].

Для нього, художника ліричного складу душі й тонкого смаку, глибоке емоційне сприйняття природи, захоплення її красою було головним у творчості. У невеликих за розміром картинах художника завжди багато настрою, почуття, безпосередності у сприйнятті і передачі стану природи. І мотиви його творів завжди прості, дохідливі – бідні селянські хатки, що похилилися на бік, напівзруйновані

повітки, ганок старого будинку, сільська вулиця або околиці міста, тиха річка з густим верболозом, поле і вітряк на горизонті – все це, відчуте художником і майстерно передане на полотні, по-своєму розкриває красу навколишнього світу.

Ці характерні риси творчості особливо виразно проявилися в картинах «Україна», «На Харківщині» (Рис. Б.2.2.7), «Глухомань» (Додаток А), «Осінь», «Вітряк» (Додаток А), «Задвірки Софійського собору в Києві».

Живописна манера П.О. Левченка певною мірою розвивалася з часом. Якщо для ранніх його робіт властиві уважне виписування деталей, якнайповніше використання можливостей тонального живопису («Дуби», «Струмок в лісі»), та в роботах 900-х років з'являється більше декоративності, живописного узагальнення («Путивльський Молчинський монастир», «Біла хата» (Рис. Б.2.2.8).

М. Беркос (1861 – 1919) закінчив академію зі званням класного художника першого ступеня і правом на чотирирічну закордонну мандрівку за казенний рахунок. Подорожуючи Європою, Михайло Андрійович вивчав живописні скарби музеїв Франції, Німеччини, Іспанії, Італії, Швейцарії.

Сонячний і талановитий художник намагався бути самим собою, творити щодня. Михайло Беркос поринув у мистецьке життя Харкова, мав багато друзів-однодумців, серед яких – поет Хлебніков, історик Багалій, просвітники Алчевські. З 1904 року він викладав у Харківській міській школі малювання і живопису М.Раєвської. З його ініціативи в 1912-му відкрито Харківське художнє училище, де Михайло Андрійович до 1917 року був одним із провідних викладачів.

Основною темою мистецтва художника протягом усього його творчого шляху був український пейзаж, специфічні особливості природи, характер рослинності. Беркос любив писати при буйному цвітінні [71]. Сільські вулички з білими будинками і пишними деревами, квітучі поля льону та гречки – його улюблені мотиви: полотна «Льон цвіте» (1893 рік), «Гречка цвіте» (1894), «Липень. Маки розквітають» (1913), «Яблуня цвіте» (1919) (Рис. Б.2.2.9). Його етюди «Повні маки»

(1885), «Долина», «Льон» (1893) відзначені завершеністю, продуманістю композиції, свіжістю колориту, особливою вишуканістю.

Створені художником пейзажі «Рим», «Сорренто» (1899 рік) набувають романтичного забарвлення минулих часів завдяки відтворенню чистої синяви неба, яскравого сонячного світла, багатій кольоровими відтінками зелені високих дерев, плавного емалеподібного живопису. Етюд «Гавань. Амальфі» (1899) (Рис. Б.2.2.10) створено у легкій імпровізаційній манері, це нарядний живопис, просочений динамічним рухом.

Творці пейзажної школи в Харкові були майстрами європейського рівня. Поняття «рідний край» мало для них суто конкретний зміст, ототожнювалось з укладом українського життя, з певною системою цінностей. У лірико-поетичній формі харківські пейзажисти виразили те загальне й типове, що зберігається в надрах української народної душі [71, с.54]

2.3. Особливості пейзажного жанру в живописних школах Півдня України

До провідних осередків живописного пейзажу півдня України слід віднести одеську та кримську школи пейзажу. У другій половині XIX – на початку XX ст. великого значення для українського образотворчого мистецтва набуває Одеська школа живопису, яка мала довгу історію становлення.

Професійна художня школа Одеси формується в другій половині XIX століття (28 лютого 1865 р. було створено Товариство витончених мистецтв). Крім художників, до Товариства входили вчителі малювання, фотографи, представники місцевої інтелігенції. Першим президентом товариства був князь С.Воронцов. Однією з основних задач створення такої школи Товариство бачило знаходження і розвиток талановитих самородків з числа малозабезпечених верств населення, тому

було безкоштовне навчання вихідців з бідних сімей. Проте у програмі художнього училища не було пейзажу.

Репін І. говорив в цей час: “Одеська школа – єдина в Росії школа, яка вчить правильному розумінню і погляду на мистецтво”. Надалі, в різні роки в Одесі дістануть художню освіту такі видатні майстри, як В.Кандинський, І.Бродський, М.Бодаревський, О.Браз, Є.Буковецький, Т.Дворников, С.Кишинівський, Р.Судковський, Б.Едуардс Б.Анісфельд, В.Баранов-Россине, Г.Головков, П.Нілус, О.Шовкуненко, С.Колесников, Т.Фраєрман, Д.Бурлюк, М.Греков, С.Колесников, Е.Кибрік [60, с. 48].

У 1900 р. Малювальна школа і училище були об'єднані і реорганізовані в Художнє училище з живописним, скульптурним і архітектурним відділеннями. Училище, як і раніше школа, мало підтримку Академії мистецтв в Петербурзі: працювало по програмах Академії, яка, в свою чергу, здійснювала контроль над підбором педагогічного персоналу училища. З 1921 р. учбовий заклад називається Академією ІЗО, надалі Інститутом образотворчих мистецтв. У 1930р. знову перейменований в Одеський художній інститут, через декілька років, з 1935р. – в Одеський художній технікум в зв'язку з відкриттям художнього інституту у Києві.

Також у Одесі з 1890 р. діяло Товариство південноруських художників (ТПРХ), найбільше творче об'єднання на території України кінця ХІХ – початку ХХ століть. Тривалий час Товариство грало значну роль у суспільно-культурному житті Одеси. Організація мала статус Незалежного творчого об'єднання одеських художників. У числі засновників і найбільш активних членів об'єднання – відомі художники: К.Костанді, Г. Ладиженський, Б. Едуардс та ін. Великий внесок у діяльність організації внесли представники молодшого покоління одеських художників: Г. Головков, Т. Дворников, П. Нілус [60, с. 48].

Одесит Киріяк Костанді (1852 – 1921) відомий як чудовий живописець, тонкий майстер колориту, автор значних жанрових творів та сонячних пейзажів. Вихований на традиціях передвижників, Костанді вже в перших творах звертається

до значних тем сучасності. Йому були близькі та зрозумілі люди праці, їхнє життя, переживання. Поглибив досягнення пленеризму, навіть побутові картини малював на природі, що визначило їх емоційність.

У своїх невеличких творах Костанді прагне до створення тієї живописно-часової і психологічної єдності, що мала важливе значення для майстрів французького імпресіонізму. Це була своєрідна трансформація живописної системи імпресіонізму на художньому ґрунті, зораному передвижниками. Пошуки Костанді багато в чому збігалися з новою живописною тенденцією, яку було запроваджено в життя у середині 1880 – х років його російськими сучасниками К.Коровіним та В.Серовим. У 1887 році художником була здійснена подорож до Франції. Після цього в його роботах, написаних в Одесі, колористична гама набуває надзвичайної вишуканості. Образ людини органічно поєднується з природою—тихою, величиною, сповненою гармонії лінії та барв («Рання весна» (Рис. Б.2.3.1) (1892), «Сутінки. Стара жене корову» (1897).

До Одеси на виставки ТПРХ (товариство південноросійських художників) привозили свої роботи відомі художники Москви, Петербурга, Варшави, Риги, Києва, Полтави тощо. В різний час на виставках ТПРХ можна було бачити роботи В. А. Серова, І. Левітана, Н. Мурашка, М. Пімоненка, В. Кандинського і багатьох інших прославлених вітчизняних художників. Багато його членів брали участь в Одеському товаристві витончених мистецтв, були викладачами Малювальної школи, що існувала при цьому товаристві [60]. Творчість багатьох художників ТПРХ відрізняють тонкі вишукані кольорові рішення, камерність, ліризм. Найбільш популярний жанр – пленерний пейзаж. Традиції ТПРХ мають продовження в творчості сучасних одеських художників.

Серед художників, чий творчий шлях починався на виставках ТПРХ, такі визначні майстри мистецтва ХХ століття, як В. Кандинський, Н. Альтман, В. Баранов-Россине, Д. Бурлюк, А. Шовкуненко.

Винятковим колористами були П.Волокидін й О.Шовкуненко. Їхня висока живописна культура визрівала на барвистій мові імпресіонізму. Діапазон творчості митців достатньо широкий: портрет, натюрморт, насамперед краєвид [28, с. 219].

Живопис Одеси ХІХ – ХХ ст. прославлено пейзажним жанром, що не перестає домінувати до нашого часу. В історію образотворчого мистецтва України живописна школа Одеси увійшла як пленерна. В Одесі більш ніж сто років існує безперервна традиція пленерного живопису, яка є базовою для митців сучасного мистецтва. Звертаючи увагу до живописних особливостей та манери, слід зазначити що яскраве сонячне світло півдня є фактором, що визначає якість “живописності” картин одеських майстрів. У період “відлиги” 1960-х рр. провідні художники України (Т. Яблонська, Й. Бокшай, Ф. Манайло, А. Коцка та ін.), залишивши рішення світло-кольорових завдань пленеру, звернулися до декоративної форми. Живописці Одеси, на відміну від митців інших регіонів України, ніколи не поривали зв'язку з пленером [40.]. Живопис на відкритому повітрі дозволяв виражати особисте світовідчуття, втілювати позачасову тему взаємовідношення людини і природи. Насичений світлом простір Північного Причорномор'я є ідеальним місцем для пленерного живопису.

Одеська живописна школа, як важлива складова мистецтва України, у період панування методу соціалістичного реалізму зберігала досягнення європейської та національної живописної культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Більшою мірою вільний від соціального навантаження жанр пейзаж дав можливість митцям проявляти індивідуальність та втілювати душевний стан через сприйняття природи. Для художників Одеси, на відміну від майстрів інших регіональних шкіл, проблема передачі світлоповітряного середовища в живописі завжди посідала чільне місце. А у творчості майстрів ліричного камерного пейзажу: К.Ломикіна (Рис. Б.2.3.2), М.Шелюти (Рис. Б.2.3.3), Д.Фрумної, Г.Мещерякової, А.Гавдзинського, В.Литвиненка, – основним методом є робота за безпосереднім враженням від природи, у художнє втілення якої вони привносять суто особисте сприйняття

(додаток Г). Для творів раннього періоду притаманне більш визначене трактування форми у просторі, присутня конкретна матеріальна характеристика предмету. У зрілий та, особливо, пізній період спостерігається домінанта простору [22, с. 30]. Живопис зрілого періоду Д. Фруміної, А. Гавдзинського, В. Литвиненка, Г. Мещерякової можна визначити як імпресіоністичний. Ця якість є новою відносно творчості художників ТЮРХ.

Імпресіоністичні пошуки паризької школи були сприйняті тут дуже добре не тільки сто років тому, але і пережили відродження в 1950-ті роки (В.Синицький, М.Шелюти, М.Божій, Л.Токарева-Александрович). А у живописі немає песимізму, він тут життєстверджувальний. Прагненням пізнати прекрасне у природі відзначився Ю.Єгоров, який писав стихії вогню (сонце), води (море), повітря й землі. Художник намагається передати глобальність світоустрою, гармонійність у єднанні з природою. Свій внесок у розвиток пейзажного живопису зробили й Ю.Коваленко, В.Сапатов, В.Кабаченко, А.Лоза, К.Ломикін, Г.Павлюк, Г.Бельцов, А.Черняєв. Уважно вдивляючись, вживались у світ природи й М.Овсійко, Т.Гончаренко, С. Білик, О. Зоркальцев, О. Мирзін, К. Зарицький (додаток Г).

Живопис Одеси XIX – XX ст. прославлено пейзажним жанром, що не перестав домінувати до нашого часу. В історію образотворчого мистецтва України живописна школа Одеси увійшла як пленерна. В Одесі більш ніж сто років існує безперервна традиція пленерного живопису, яка є базовою для митців сучасного мистецтва. Звертаючи увагу до живописних особливостей та манери, слід зазначити що яскраве сонячне світло півдня є фактором, що визначає якість “живописності” картин одеських майстрів. У період “відлиги” 1960-х рр. провідні художники України (Т.Яблонська, Й.Бокшай, Ф.Манайло, А.Коцка та ін.), залишивши рішення світло-кольорових завдань пленеру, звернулися до декоративної форми. Живописці Одеси, на відміну від митців інших регіонів України, ніколи не поривали зв’язку з пленером [22]. Живопис на відкритому повітрі дозволяв виражати особисте світовідчуття, втілювати позачасову тему взаємовідношення людини і природи.

Насичений світлом простір Північного Причорномор'я є ідеальним місцем для пленерного живопису.

Працюючи на пленері, художники, як правило, не концентрують увагу на об'ємно-пластичній характеристиці предмета, а показують його у взаємозв'язку з оточуючим середовищем. Простір і маса стають рівнозначними та важливими з точки зору їх колористичного звучання. Цим зумовлене більш живописне трактування натури південними художниками порівняно з північними. Митці часто використовують прийом контражуру, який дозволяє передати ефект яскравого світла та кольорову насиченість тіні.

Говорячи про особливості одеської школи, Ю.Егоров виділяв три головні риси – наявність традиції, яку зв'язував головним чином з імпресіонізмом; “переклички з французькою школою живопису”; “живі відчуття від Одеси з її повітрям, виглядом і настроєм” [65]. Настрій в картинах одеситів створюється, передусім, переважанням виразних, гармонійних форм, що ідеально закомпоновані на полотні і особливим південним колоритом. Одеську школу характеризує лірична що уникає драматизму, сила емоцій виражена не експресивно, через щонайтонші тональні співвідношення, що йдуть від контрасту, перевага тонкості ніж яскравості (Рис. Б.2.3.4, Б.2.3.5). Її відмітна особливість – цілісність форми, яка, не дивлячись на будь-які трансформації, ніколи не втрачає своєї стійкості, зберігаючись не дробленою. Предметний світ у одеситів відрізняється зрілістю: форма, колір, фактура як єдине ціле. Зображальність – визначальна якість Одеської школи живопису, це відноситься і до безпредметної і до фігуративної картини. Важливе і почуття міри, і професіоналізм, які йдуть від традицій навчання Одеського художнього училища, в якому вів свою новаторську діяльність Ю.Егоров. Він мав вплив і на авангардистів і на нонконформістів в Одесі. Мистецтво цього майстра і до цього дня є фундаментом сучасного одеського мистецтва.

Особливістю художнього методу майстрів картинної форми – Ю. Єгорова, О.Слешинського, А.Лози, В.Власова, М.Тодорова – є поєднання роботи в майстерні

та на пленері. Такий синтетичний метод дозволяє сполучати в композиціях високий ступінь умовності формального рішення та чуттєву переконливість світлового і кольорового стану. Виявлено тенденцію до поєднання станкового та монументального начала в картинах-пейзажах.

Образ кримської природи, моря, відображений у творчості живописців кримської школи, дає можливість вирішувати проблеми загальнокультурного характеру, розглядати досягнення та своєрідність їхньої творчості в контексті культурного поля України і Європи. Мистецько-педагогічна діяльність І. Айвазовського, К. Богаєвського, М. Волошина, М. Барсамова дає можливість також звернутися до проблем традицій і новаторства, загального та особливого у процесі створення художнього образу моря пейзажі.

Важливо відзначити значення кримських пейзажистів, природа Кримського півострову у їх творчості отримала досить яскраве відображення. Значну частину своєї праці присвятили Криму такі художники – пейзажисти як Б. Яковлев, І. Тітов, В. Новіков, Е. Нагаєвська, М. Крошицький, А. Гуаш, О. Дудіна, Е. Сізікова [6, с.14].

Периферійне географічне розміщення Криму сприяло консервації творчого життя регіону. Коли в Україні кінця ХІХ ст. виникає пейзаж-етюд як перші прояви імпресіонізму, у кримському регіоні бар'єром на шляху нових віянь залишається непорушний авторитет реалістичного живопису І.К. Айвазовського та його послідовників. Відображення живого, безпосереднього враження від природи як важливого контексту мистецького твору лише у 1920-ті роки з'являється в картинах М.П. Крошечкіна-Крошицького «Циганська слобідка», «Сушіння вітрил. Балаклава» (Рис. Б.2.3.8) [8].

Як символ старого Криму сприймаються романтичні пейзажі К. Богаєвського – учня А. Куїнджі у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв. Поповнюючи вже у 1920-ті рр. коло мотивів, поширених в пейзажному жанрі краю, зображенням хвилі, пориву вітру, хмари, художник відходить від натурного, безпосереднього візуального споглядання і відображення природи. Не працює з натурою і пише свої

акварелі за уявою, створюючи узагальнений образ Східного Криму, й інший сучасник Костянтина Богаєвського – Максиміліан Волошин. Обидва митці тяжіли до стилістики модерну (д Рис. Б.2.3.6, Б.2.3.7).

За радянських часів, що супроводжувалися ідеологічними перепонами в мистецтві, Крим став тим художнім оазисом, в якому залишалося місце для вільних пошуків. На початку 1950-х років у регіоні сформувалася талановита плеяда митців-пейзажистів. Їхній творчий метод у більшості випадків не виходив за межі етюду, в якому можна було найповніше відтворити безпосереднє враження від побаченого, сповнюючи пережитими емоціями пейзажний образ.

Історію кримського пейзажу другої половини ХХ ст. слід розпочати з уродженця Чернігівщини Валентина Бернадського (Рис. Б.2.3.9) та вихідця зі Смоленщини Федора Захарова (Рис. Б.2.3.11), які після закінчення столичних художніх вузів (відповідно у Ленінграді та Москві) були направлені на викладацьку роботу в Симферопольське художнє училище. Близькими до них своїм захопленням пейзажним жанром та прагненням розвивати в ньому досягнення імпресіонізму, особливостями світосприйняття та творчих переконань виявилися вихованці московської школи, які оселилися в Криму, Віктор Фербер та Степан Яровий.

Валентин Бернадський – патріарх специфічної живописної школи кримських митців, а також один з найяскравіших її представників. Спираючись на фахові навички, набуті з досвіду своїх вчителів, їх попередників, які зверталися до надбань імпресіоністів, Бернадський продовжував втілювати і розвивати їх за нових історичних умов [8]

На еволюції творчості нині широко відомого у світі Народного художника Петра Столяренка можна прослідкувати, як він прийшов до ліричного пейзажу, широко застосованого імпресіоністами, докорінно змінивши живописну мову.

Звернення до надбань імпресіонізму прослідковується і в мистецтві інших представників старшого покоління кримських митців. Різноманітні стани місцевої природи відтворені в пейзажах Аркадія Стрелова «Сніг розтанув» (1973, іл.12),

Степана Ярового «Тихий ранок» (сер. 1950-х, іл.13), Сергія Бакаєва «Квітуче селище» (Рис. Б.2.3.12).

У 1970 – 1980-ті рр. з’являється нова плеяда талановитих кримських пейзажистів, які продовжують використовувати надбання імпресіонізму. Серед них – М.Дудченко, В.Карелін, Є.Риман, П.Шумов (Ялта), С.Советніков (Феодосія), В.Щесняк, О.Спольський (Керч), С.Смірнов (Алушта), О.Молчанова (Сімферополь), О. Шабадей та інші.

2.4. Розвиток пейзажу в українському живописі II половини XX – початку XXI століття

Сучасний пейзажний живопис України вражає різноманітністю напрямків та самобутністю художників. Манера кожного майстра неповторна своєю індивідуальністю, але у той самий час, всі художники спрямовані на пошук та відображення саме національних українських основ та культурних ідеалів. Українці відчують себе невід’ємною частиною природи, підкоряючись її мелодичній гармонії та ритмам, насолоджуючись насиченим колористичним звучанням, її величністю та красою.

У 60-ті роки XX минулого століття змінюється не лише стилістика, а і співвідношення видів – епічного та ліричного, міського та сільського, архітектурного та «чистого» природного краєвидів. На тлі монументалізму та класицистичних спрямувань, які охопили портрет і тематичну картину, стилістична різноплановість пейзажу була особливо очевидною. Тема середовища, яка оточувала людину залишалася найактуальнішою і поєднувала різні напрямки розвитку пейзажу. До пейзажу залучаються зображення відповідної епохи – техніка та індустріальні мотиви, результати трудової діяльності людини. Образи природи, яку змінює людство і яка сама постійно змінюється актуалізують проблеми екології. Художники виступають літописцями людських звершень і водночас виявляють

проблеми співвідношення індустріального та природного в оточуючій дійсності. На початку 60х ще продовжувалася традиція Г.Ниського – відображення спокійної впевненості у доцільності швидкостей століття, цілісне сприйняття індустрії та природи [39, с. 7]. Величні благородні, пластичні лінії другої природи повністю співвідносяться з формами органічної природи. У такому цілісному сприйнятті поки що не розподіляються міський пейзаж та індустріальний. Трудові технічні кроки століття відбиваються масштабністю зображення крупного сучасного міста, з його новобудовами, транспортними вузлами, естакадами тощо.

Відбувається розвиток регіональних шкіл пейзажного живопису. Загальна програма пейзажного живопису завдяки яскравим зразкам регіональних шкіл характеризуються зростаючим розмаїттям стилів напрямків, творчих манер. Підвищується декоративність художньої мови, уважність до національних художніх традицій, проникненість почуттям краси рідного краю, що збагатило краєвиди новими мотивами і кольоровим забарвленням. Так краєвиди Закарпаття відрізняються національним звучанням, яскравістю майже чистих кольорів, підвищеним контрастом.

Замість індустріальних та машинних образів, які перекреслили людське, увагу пригортають прості вулички та невеличкі провінційні міста. Художники довіряють власним поетичним відчуттям, порушують закономірні композиційні схеми, проте приділяють увагу ритміці. Все це створює оригінальність форми та відображає свіжість відчуття. Ефект впливу досягається насиченням кольорів, щільністю та фактурністю живописного прошарку. Ліричний пейзаж отримав новий зміст – природа у поєднанні з повсякденним життям. Тонкі зміни природних станів підпорядковані головному – побуту людини. «Олюднений пейзаж» розуміється як незрима присутність людини в природі [38, с.30]. Міські окраїни, невеличкі вулиці, дворики розглядалися як частини загального, а сучасність виявлялася через відображення атмосфери життя – кількох акцентованих деталей часу (Рис. Б.2.4.1). Тематика краєвидів охопила важливі теми соціального і

історичного звучання. Пейзажний жанр набув самостійності, стали організовуватись пейзажні виставки.

Художники виявили інтерес до історії краю, провінції, національної культури, який по суті став чинником широкого суспільного напрямку з вивчення та збереження національної культури і визначив етап розвитку художньої культури країни. Важливим виявилось усвідомлення не даної сучасної миті життя одного покоління, а життя в його історичних зв'язках, наслідуваності [38, с.37]. Тематика національного хвилює митців через посилення інтересу до старовини, фольклору, народної творчості. Конкретність мотиву, точність спостереження, неупередженість все більше поступаються декоративності та ідеалізації пейзажних образів ((Рис. Б.2.4.4, Рис. Б.2.4.5).

Українські пейзажисти 60-80-х рр. характеризувалися прагненням інтуїтивного осмислення природи. Наприклад у полотні «Синій вечір» О.Захарчука, художник озвучує глибинні внутрішні настрої, мистецько-світоглядні погляди трансцендентного почуття, яка виразилась у яскравому декоративному рішенні роботи (Рис. Б.2.4.2). Ідеї національної ідентифікації, реконструкції міфів і легенд, фольклорних мотивів, засвоєння надбань минулого, трансформації уявлень про давньоруську та запорізьку добу аж до державних революцій та численних переворотів – слугували матеріалом як для провідних живописців, так і для художників інших жанрів образотворчого мистецтва [12].

Оновлення засобів художньої виразності та формальні пошуки докорінно змінили уявлення про можливості пейзажного живопису. Головні тенденції розвитку пейзажу 60-х рр. полягають у тому, що по-перше шестидесятники продовжили лінію живописно-етюдного відображення провінційних краєвидів з патріотичним звучанням та виявили вірність декоративним принципам у створенні пейзажів з жанровими ознаками. В етюдності цінувались безпосередність сприйняття та живописність відображення, яке іноді втрачається у фігуративних композиціях. По-друге відчувся значний розвиток тематичного пейзажу-картини та

психологізм «пейзажів – портретів». Мистецтво 60-х загалом переживає період взаємопроникнення жанрів. До нової самостійної тематики можливо віднести прояви концептуальності та нової поетики у сприйнятті природи та навколишнього оточення людини (І.Орлов).

У 70-ті роки залишається розподіл пейзажу на міський та індустріальний але зникають відмінності між сільським, провінційним та природним краєвидами, що безумовно позначається на характері архітектурного пейзажу. Архітектурне середовище «співчуває» людині, поділяє її відношення до життєвих подій [38, с. 78]. Пейзаж набуває філософського значення. У другій половині 70-х рр. зображення природи набуває інші акценти – це вже не акомпанемент головній темі, а складне аранжування, в якому сюжет збагачується додатковими смислами. Зображення природи не несе протиставлення чомусь іншому – цивілізаційному, урбаністичному. Це насамперед природа в цілому у гармонічному поєднанні з людиною – творцем. «Тема другої природи», що створена руками людини займає особливе місце. Індустріальний, архітектурно-міський пейзаж отримує власні традиції. Сам процес творчості спрямований на дослідження та відображення естетичного смислу другої природи. Індустріальне стає новим середовищем, яке відображується методами та прийомами декоративного живопису. Промислові, індустріальні споруди та інтер'єри розкриваються як звичне середовище людини.

Поступово відбувається усвідомлення історичного та психологічного змісту теми міського пейзажу. Місто, яке нещодавно надихало митців на зображення індустріальних об'єктів стає чинником створення картин соціально-історичної тематики. Кольори повсякденності, рух людей, машин ожваблюють форми нової архітектури. Приваблюють історичні архітектурні споруди – пам'ятки. Зростає цілісне відчуття міських краєвидів як поєднання історії та сучасності.

Спрямованість до багатовимірного образу виявляється у розробці пейзажистами прийому співставлень, зіткнення переднього і дальнього планів, який стає дуже популярним. Формується тип пейзажу з натюрмортом. Мова художника

збагачується метафорою, символом в картинах, присвячених природі, розвиваються класицистичні та неоромантичні тенденції. Створюються образи уявлення, які відроджують дитячу пам'ять, цінність первинних безпосередніх вражень від контактів зі світом і поряд з цим образи попередження та відповідальності людства перед природою. Краєвиди відображають те, що можна назвати «духовною атмосферою» епохи (за А.Федоровим-Давидовим) [69].

Формується «пейзаж міркувань», в якому активно розглядаються проблеми «час у пейзажі», «природа і людина», які потребують узагальнень щодо співставлень вічного та мінливого, духовності людського та гармонійних основ буття. Розвивається концепція поетично – метафоричного живопису.

Після національної катастрофи 1986 р. виникає жахлива Чорнобильська тема, де художники застосовують увесь свій «полістилічний» діапазон – від документального «гіперу» до найбільш відвертої «абстракції» (Дмитро Нагурний «Чорнобильська серія» 1987). Сила наявності – гіперреальність – приголомшує відчуттям лабораторно-оптичної відчуженості, дистанційованості, іншовимірності краєвидів. Як дитя цивілізації, жертва та співець її ритмів, зламів, деформацій, її бездоганної логіки, Д.Нагурний поєднав у живописі полярне: конструкцію з реконструкцією ((Рис. Б.2.4.6). Сучасні фантазії Д.Нагурного – духовний перегук з підсвідомим авангарду початку ХХ століття. Його принциповий еkleктизм та полістилізм народжений від шлюбу футуристичних програм з художнім метафоризмом 70-х – початку 80-х років [45, с. 122].

На початку 90-х рр. в Україні починається розбудова самостійної держави і проводиться формування власної культурної політики, спрямованої на забезпечення вільного розвитку національної культури та збереження культурної спадщини.

«Новим» виявилось звернення до вже незабороненого абстрактного мистецтва (здебільшого вибір засобів зосереджувався на активному використанні плями і локального кольору у побудовах композицій), а в реалістичних

зображеннях звернення до nereкомендованих за радянських часів сюжетів і мотивів, як то: психоаналітичні роздуми, філософські мандри чи гіпер-реалістична псевдофотографія. Насправді новим це мистецтво було лише на теренах колишнього СРСР. Аналоги такого живопису залишалися добре відомі в галереях всього світу, і тому українські «нові» новими сприймалися лише на батьківщині.

Ряд майстрів старається знайти найбільш стійкі риси того чи іншого пейзажного мотиву, очищаючи його від всього «поверхового» інші за допомогою кольорів співзвучностей підкреслюють внутрішню динаміку ландшафту, національну своєрідність (Рис. Б.2.4.7), треті переносять основний акцент на примарність і психологічну виразність мотиву. Художники С.Ковальчук, Д.Стецько, Я.Новак, Б.Ткачик, М.Лисак, В.Козловський, М.Николайчук прагнуть до асоціативно-символічного наповнення змісту (Додаток В, рис.24). С.Ковальчук піднімає тривожний голос на захист природи («Пори року», «Імпровіз», 1999). Творчість Д.Стецька характеризує осягнення глибинної суті національного духу й моральна проблематика («Пори року», «Гречаний мед»), а в історичній темі – глобальність подій («Хрещені могили»). Я.Новак тяжіє до символічного ускладнення образів, використовуючи фольклор. Б.Ткачик малює землю і людину в органічній єдності («Діалог з дитинством», «Дерево життя», «Три покоління», 1982), створюючи духовний вираз рідної землі. Патріотичне почуття заповнило всю творчість художника: «Голодомор» (1993), «Вічна мелодія». Архітектурні краєвиди набули різноманіття образного вираження: емоційного загострення у Е.Неймана, лірико-споглядального характеру у І.Холоменюк та В.Санжаров. Висока культура українського живопису завжди спиралася на досягнення європейського мистецтва та глибокі національні традиції [38].

У ХХІ столітті традиційними тенденціями розвитку пейзажу залишаються: відображення міста як індустріального середовища; будівель та споруд як історико-культурного та побутового оточення буття людини з відображенням співвідношень «друга природа – людина – суспільство – природа». У переважній більшості

архітектурних пейзажів сьогодні присутні всі ознаки споріднених жанрів, які постають інструментом, що допомагає самовираженню майстра. Поряд з цим поширюється фантазійний та абстрактний напрямок розвитку архітектурного пейзажу. Так О.Дубовик і О.Міловзоров сповідують авангардне, абстрактне мистецтво. Одеський митець О.Недошитко продовжує традиції класичного авангарду (Рис. Б.2.4.9). О.Лірнер створює психологічно – фантазійні краєвиди Києва і розвиває власну творчу манеру і техніку олійного живопису О.Шумцов створює архітектурні краєвиди у сюрреалістичній манері (Рис. Б.2.4.11).

Неоімпресіоністичну тенденцію розвитку пейзажу розвивають: Д.Даніш з його підвищеним звучанням кольорових тонів, насиченістю та яскравістю (Рис. Б.2.4.10); В.Швайко, який створює архітектурні краєвиди, сповнені поетичністю, тонким відчуттям особливої мінливої, динамічної атмосфери Прикарпаття (Рис. Б.2.4.12); Л.Веліляєв, Г.Франко, А.Іванюк та інші художники. Наші земляки В.Новах, В.Авраменко, Ю.Бондаренко, С.Головатий, А.Гук (Рис. Б.2.4.8), В.Мішуровський, О.Юрченко, А.Труфкін, також звертались до різноманітних пейзажних мотивів.

Останнім часом знову вкотре повертається мода на стиль, який вже встигли назвати «фігуративізмом» з містичними пейзажами О.Левчишиної та С.Маруса, композиціями О.Анда, Ю.Нікітіна, П.Тараненка, де переплітаються романтичні краєвиди, релігійні сцени та історичні стилізації. Образотворче мистецтво досягло межі, де лідера вже не існує і, мабуть, ніколи не буде. Намагання зацікавити глядача, слухача, цінувальника новими знахідками чи розробками сьогодні є життєвою необхідністю і засобом виживання усього, що претендує називатися мистецтвом.

Висновки до розділу 2

Географічні, історичні та соціокультурні відмінності перебування українських земель у складі різних держав, багатоманітність впливів закордонного мистецтва й звернення до спадщини народного мистецтва обумовили стильову неоднорідність локальних шкіл у пейзажному живописі України.

Формування саме живописних регіональних шкіл на території України призводить до остаточного виокремлення пейзажу як жанру національного мистецтва, з його власними традиціями. Різні соціально – економічні, політичні й загальнокультурні події визначили й різний характер розвитку живопису.

Аналізуючи специфіку західноукраїнського живопису, можна виділити львівську та закарпатську пейзажну школу. Наприкінці XIX – початку XX століття одним з основних центрів художнього життя України стала рисувальна школа у Києві, яка перекликаласть з харківським мистецтвом під мистецьким впливом Петербурзької академії мистецтв. Втім, у пейзажному живописі згаданих регіонів глибоко й органічно зберігалася народна традиція. Регіональні особливості південноукраїнських пейзажних шкіл у полягають в орієнтації на специфічні умови пленерного живопису.

Кінець XX століття є визначним для пейзажу взагалі як самостійного жанру, адже в мистецьку свідомість вводиться принципово важливе поняття «українська національна школа живопису». Пейзаж на цей час виробив власні критерії мистецької вартості та ґрунтується на досягненнях академічного стилю, досвіді ідейних та формалістичних надбань різних стилістичних течій, розвитку українських живописних шкіл.

РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ЗАСОБАМИ ЖИВОПИСУ

3.1. Творчі здібності як складова фахової підготовки

Сучасна вища педагогічна школа України прагне забезпечення підготовки фахівця, здатного до постійного саморозвитку та творчої самореалізації як основи збагачення культурного й інтелектуального потенціалу нації. Саме тому одним із стратегічних завдань сучасної освіти є виховання особистості студента, спроможної активно перетворювати оточуюче середовище, самостійно приймати нестандартні рішення та максимально реалізовувати власні творчі можливості [54,с. 318].

Перед тим як вести мову про творчі здібності, насамперед слід відзначити, що термін «здібність» має дуже широке застосування в найрізноманітніших галузях практики.

Якщо підсумувати різноманітні варіанти існуючих підходів до дослідження здібностей, то їх можна звести до трьох основних типів. У першому випадку під здібностями розуміється сукупність різних психічних процесів та станів. Це найбільш широке та давнє тлумачення поняття «здібності». З точки зору другого підходу під здібностями розуміють високий рівень розвитку загальних і спеціальних знань, умінь, навичок, які забезпечують успішне виконання людиною різних видів діяльності. Дане визначення з'явилося і було прийнятим у психології XVIII-XIX століть і досить часто зустрічається у наш час. Третій підхід базується на твердженні про те, що здібності – це щось таке, що не зводиться до знань, умінь, навичок, але забезпечує їхнє швидке набуття, закріплення та ефективне використання на практиці.

Проблемами творчої особистості займалися такі вчені, як О.Н.Лук, Я.О.Пономарьов, А.М. Матюшкін, Г.І. Щукіна, Н.В.Кічук, Д.Б.Богоявленська,

П.К.Енгельмейер, М.А.Холодна, В.А.Моляко, Н.Є.Воробйов. Основна увага приділяється психологічним особливостям обдарованої особистості, недостатньо висвітлена ця проблема з педагогічної точки зору, зокрема такі питання, як використання відповідних форм, прийомів та методів роботи з обдарованими студентами.

Використання всіх форм і методів навчання обдарованої студентської молоді не є безпідставним. У його основу закладені психологічні особливості обдарованої особистості, воно базується на принципах навчання обдарованих студентів та сприяє розвитку конкретної навчальної концепції.

Творчість – це розумова й практична діяльність, результатом якої є створення оригінальних, неповторних цінностей, виявлення нових фактів, властивостей, закономірностей, а також методів дослідження і перетворення матеріального світу або духовної культури; якщо ж він новий лише для його автора, то новизна суб'єктивна і не має суспільного значення (за О.Н. Луком).

Пояснюючи свою позицію з питань творчості, відомий психолог Л.Виготський зазначав, що творчою ми називаємо таку діяльність, яка створює щось нове, однаково, чи буде це створене творчою діяльністю будь-якою річчю зовнішнього світу або побудовою розуму або почуття, яке живе та виявляється тільки в самій людині. Стверджуючи, що творчість є необхідною умовою існування і все, що виходить за межі рутини і в чому міститься хоч йота нового, зобов'язане своїм походженням творчому процесу людини [14].

Психолог Я.О. Пономарьов, який дуже широко трактує поняття “творчість”, визначав це поняття як “механізм продуктивного розвитку” і не вважав “новизну” вирішальним критерієм творчості [48].

Український психолог В. Моляко, розкриваючи сутність творчості з позицій психології, зазначає, що під творчістю розуміють процес створення чогось нового для даного суб'єкта. Тому зрозуміло, що творчість у тій чи іншій формі не є талантом “вибраних”, вона доступна кожному [34]. І учень, який засвоює нові

знання, розв'язує нову, незнайому задачу, і робітник, який виконує нове технічне завдання, і комбайнер, якому потрібно в процесі збирання урожаю врахувати вологість колосся, напрямок вітру – всі вони займаються творчістю, розв'язують творчі задачі”. Ми поділяємо трактування поняття творчості Л.Виготським і В.Моляко.

Творчі здібності особистості – це синтез її властивостей і рис характеру, які характеризують ступінь їх відповідності вимогам певного виду навчально – творчої діяльності й які обумовлюють рівень результативності цієї діяльності. Творчі здібності самі по собі не гарантують творчих здобутків. Для їх досягнення необхідний «двигун», який запустив би в роботу механізм мислення, тобто необхідні бажання та волю, потрібна «мотиваційна основа». Наша задача розвивати такі здібності як мислення, не тільки як процес, а як процес творчої діяльності, тобто творче мислення, абстрактне мислення, креативне мислення, художню свідомість і художній світогляд.

Зазначимо, що проблема творчих здібностей є однією із важливіших у психолого – педагогічних дослідженнях. В загальнотеоретичному плані вченими обґрунтувалась необхідність і механізми формування здібностей у процесі навчання та виховання. Загальновизначними є положення про те, що здібності формуються в діяльності взагалі у творчості зокрема, і становлять фундамент психологічних, прихованих за ними, потенційних можливостей людини, які забезпечують успішність її діяльності й є важливим джерелом формування, реалізації та розвитку творчої особистості.

Розвиток здібностей особистості залежить:

1. від вроджених якостей індивіда – задатків, які визначають рівень потенційних можливостей;
2. від конкретних умов його виховання та навчання.

Існують так звані сенситивні періоди, коли розвиток тієї чи іншої здібності проходить найбільш швидко та легко. Якщо в такий період не було достатнього

підкріплення відповідної діяльності, то з кожним наступним роком шанси розвитку певної здібності чи здібностей значно знижуються. Згідно з дослідженнями науковців, у формі відповідних задатків здібності передаються по спадковості, при цьому загальні здібності успадковуються краще, ніж спеціальні, а учбові (репродуктивні) – краще, ніж творчі.

Таким чином, здібності – це індивідуально-психологічні властивості особистості, які визначають міру успішності при виконанні або при засвоєнні тієї чи іншої діяльності. Два провідні фактори розвитку здібностей: це спадковість (у формі задатків) та вплив соціального середовища (через навчання та виховання). У зв'язку з великою кількістю різноманітних здібностей з метою їхньої наукової систематизації науковці створили декілька різних класифікацій [19, с. 248].

Розрізняють такі види здібностей: за сферою вияву – загальні, спеціальні; за рівнем застосування – учбові, творчі; за видом мислення – теоретичні, практичні.

Загальні здібності забезпечують успішне виконання різних видів діяльності (таких, які вимагають прояву високорозвиненого інтелекту та напруженої розумової діяльності). Загальні здібності дають можливість успішно навчатись, оскільки спираються на розвинені якості інтелекту – пам'яті, мислення, уваги, уяви, сприймання, виражаються через коефіцієнт інтелекту.

Спеціальні – проявляються в певній сфері діяльності людини – музиці, математиці, малюванні, спорті, техніці тощо.

У однієї людини можливе поєднання як загальних, так і спеціальних видів здібностей. Прикладами високого рівня розвитку як загальних, так і спеціальних здібностей є Т.Г. Шевченко, М.В. Гоголь, М.В. Ломоносов та ін.

Учбові здібності проявляються як швидке і якісне засвоєння знань, вироблення вмінь, однак не передбачають оригінальності продуктів діяльності.

Творчі – виявляються через створення людиною нестандартних, оригінальних продуктів діяльності. Для досягнення рівня творчих здібностей людина спочатку виробляє учбові здібності.

Розрізняють також теоретичні й практичні здібності. Наприклад, *теоретичні* – пов'язані з функціонуванням у людини теоретичного, абстрактного мислення. Люди, які володіють цими здібностями, схильні до наукової діяльності.

Практичні здібності передбачають наявність і переважання в діяльності практичного, наочно-дійового мислення. Люди з практичними здібностями віддають перевагу практичним справам у сферах виробництва, торгівлі, підприємницької діяльності тощо.

Коли психологи говорять про здібності людини, то передбачають два рівні їх прояву: якісний (сфера прояву і застосування здібностей – до чого здібна людина) та кількісний (рівень їх розвитку – якою мірою здібна людина). Кількісний прояв здібностей має наступні рівні: задатки – обдарованість – талант – геніальність

Нульовий рівень – наявність *здатків* (вроджених передумов для розвитку здібностей). Слід відмітити, що задатки не містять в собі здібності і не гарантують їхнього розвитку. Задатки – це тільки одна з умов формування здібностей. Отже, задатки складають потенціал дитини для вияву та розвитку її здібностей. У певних осіб вони проявляються досить рано і інтенсивно – через нахили дитини, її прагнення та зацікавленість займатись певним видом діяльності, що іноді й створює ілюзію вродженості. (Наприклад, В.А. Моцарт виконував свої музичні твори в 3 роки, Ф.Й Гайдн – в 4, Ф. Мендельсон – в 5. Так і схильність до художньої творчості проявляється пізніше. У Рафаеля вона проявилася у 8 років, у Мікеланджело – в 13).

Перший рівень – *обдарованість* (виявлені задатки та розвинені до посереднього рівня здібностей, результати діяльності людини є кращими, ніж у інших).

Другий рівень – *талановитість* (високорозвинені здібності, результати діяльності людини визнаються суспільством). Талант може проявлятися в будь – якій людській діяльності, а не лише в галузі науки та мистецтва. Тому талановитим може бути і лікар, і вчитель, і льотчик.

Останній рівень – *геніальність* (винятково розвинені та використані здібності, результати є виключно творчими, їх цінність визнається людством). Для генія характерні творча продуктивність, оволодіння культурною спадщиною минулого та водночас рішуче додання старих норм і традицій. Геніальна особистість своєю творчою діяльністю сприяє прогресивному розвитку суспільства. В якості прикладу достатньо назвати Арістотеля, Леонардо да Вінчі, Р. Декарта, М. В. Ломоносова [32, с. 133].

3.2. Методичні аспекти розвитку творчих здібностей студентів у навчальному процесі вищої школи

Стратегія сучасної освіти містить в собі представлення можливості всім тим, хто навчається проявити свої таланти та творчий потенціал. Ці позиції відповідають сучасним гуманістичним тенденціям розвитку вітчизняної школи, для якої характерною рисою є орієнтація педагогів на особистісні можливості учнів, їх неперервне вдосконалення.

Проблемі творчого розвитку учнів присвячені роботи Ю.О. Грибова, Т.М. Давиденко, Б.І.Коротяєва, А.О.Лука, Б.П.Нікітіна, Б.Г.Яновського, в котрих акцентується увага на таких аспектах проблеми, як визначення засобів підвищення продуктивності творчої діяльності учнів та організації їх спільної творчої діяльності.

В роботах інших вітчизняних психологів та педагогів Г.О. Балла, Т.І. Шамової розглядаються питання організації творчої діяльності учнів за допомогою створення проблемних ситуацій. В експериментальних психологічних дослідженнях Р.М. Грановської, В.М. Дружиніна, О.М. Леонтьєва та ін., розглядаються питання розвитку творчих здібностей людини, особливості їх формування в навчальній та поза аудиторній діяльності. Разом з тим, науковці

відзначають, що для забезпечення ефективного просування розвитку творчих здібностей у студентів необхідно засвоювати доступні види творчої діяльності [53, с. 225].

На сьогоднішній день актуальна проблема пошуку засобів розвитку творчих здібностей, пов'язаних з творчою діяльністю студентів як в колективній, так і в індивідуальній формі навчання є пріоритетною. Питання індивідуального підходу займалися такі вітчизняні методисти та викладачі як Г.С. Альтшуллер, В.О.Бухвалов, М.О.Данилов та іноземні Д. Малькольм, В. Ріндфляйм та ін. Автори визначили, що впровадження цього принципу відбувається за умов інтенсифікації навчального процесу, яка передбачає перебудову традиційних уявлень про вікові інтелектуальні можливості студентів, пошук резервів їх розумового розвитку. Інтенсифікація спрямовує діяльність вчителя на підвищення долі самостійності в навчанні шляхом організації творчої роботи.

Розвиток творчих здібностей студентів є важливим педагогічним завданням, рішення якого бачиться в спрямованості навчальної та самостійної роботи від першого до останнього курсу на активний розвиток індивідуальних творчих здібностей, оволодіння теоретичними знаннями та практичними професійними вміннями.

Сучасними дослідниками було розглянуто в чому полягають особливості проблеми формування та розвитку творчих здібностей студентів.

По-перше, практика показує, що досягнутий рівень педагогічної діяльності виявляється недостатнім для повноцінного вирішення даної проблеми. Ще й досі випускаються спеціалісти з низьким потенційним потенціалом, тобто людей нетворчих, а іноді просто непідготовлених до роботи в сучасних динамічних виробничих та соціальних умовах.

По-друге, змінюються критерії оцінки здібностей спеціаліста. Професійна компетентність, ерудованість були та залишаються суттєвими професійними якостями спеціаліста. Але в умовах прискорення науково – технічного прогресу та

ускладнених інформаційних процесів цього вже замало. Необхідне виховання та самовиховання високої методологічної культури мислення, здібності не лише орієнтуватися на потоках професійної та ідейно-політичної інформації, але й правильно її обробляти, вміти самому шукати нові знання.

По-третє, для сучасного підходу до проблеми суттєво і те, що акцент переноситься на самостійність та відповідальність студента за формування його творчої активності. Поки що нерідко студент виступає пасивним об'єктом. Відповідальність з нього часто знімається або не є повною, самостійність суттєво звужена. Вже багато років пропагується, що студент повинен бути активним суб'єктом всього життя у ВНЗ.

І по-четверте, формування та розвиток творчої активності студентів потребують творчої самовіддачі від викладача, примноження та розвиток його творчого потенціалу, якісних перетворень в стилі педагогічної діяльності і підвищення її культури [50, с. 119].

Методи розвитку творчої діяльності студентів являє собою цілісну систему діалектично взаємозалежних науково – педагогічних принципів, методів і засобів виховання їхньої активності. Комплексність у розвитку творчого потенціалу майбутнього фахівця виступає як спосіб оптимізації всього учбово – науково – виховного процесу, основа формування всебічно розвинутої особистості.

Формування творчих здібностей особистості майбутнього фахівця обумовлює необхідність органічної єдності утворення, навчання і виховання, інтеграції навчальної, науково – дослідної та виховної роботи в рамках цілісного педагогічного процесу. Професійне виховання полягає в тому, щоб студент усвідомив свою пізнавальну діяльність як специфічний вид праці, а творче, відповідальне відношення до оволодіння професією розглядав як найважливішу соціально – моральну задачу, чітку продуману систему організації навчального процесу.

Джерела розвитку творчих здібностей у процесі навчання, що характеризується конструктивно-творчим типом діяльності, лежать у вузівському педагогічному процесі, у якому інтегруються всі принципи, методи та форми навчання, виховання й організації наукових досліджень. Сама організація педагогічного процесу може виховувати в студентів творчий підхід до оволодіння знаннями та поверхнєве відношення до досліджуваних наук, здатність до активної різнобічної діяльності й індиферентну пасивність. Тип організації педагогічного процесу має принципове значення у вихованні та розвитку творчих здібностей. Тому комплексний підхід до її розвитку нерозривно пов'язаний із забезпеченням єдності методологічних і організаційно – методичних основ педагогічного процесу.

Зрозуміло, що студенти залучаються до різних видів пізнавальної діяльності, пробують себе в процесі багатьох видів творчого пошуку. Подібні види навчально – практичної діяльності дозволяють визначити інтереси, схильність, творчі здібності і можливості, урахування яких допомагає створювати необхідні умови для їх підтримки та розвитку. Отже, процес навчання організується таким чином, щоб викликати у студентів потребу у творчому застосуванні знань, здібностей, нестандартного мислення та подальшого розвитку.

Щодо художньо-педагогічної діяльності вчителя образотворчого мистецтва, вона передбачає розвиток його конкретних творчих здібностей, наприклад, формування художнього світогляду, самосвідомості, естетичного ставлення до дійсності та мистецтва, накопичення необхідного досвіду креативної діяльності, нестандартного мислення.

Насамперед потрібно визначити що ж є художній світогляд порівняно зі світоглядом взагалі. Художній світогляд – сукупність поглядів художника на навколишній світ. Всякий світогляд – це власне погляд на світ: природу, суспільство і людину, сукупність соціально – політичних, філософських, релігійних, етичних та естетичних поглядів. У художньому пізнанні світу велика та

плідна роль істинного світогляду. Воно сприяє глибшому ідейному осмисленню життєвих явищ [63, с. 8].

Слід розрізнати світогляд художника та художній світогляд. Перше поняття відноситься тільки до творців мистецтва та стосується переважно їх соціально – політичних поглядів. Друге має відношення до суспільства в цілому і означає художню свідомість всіх людей в дану епоху. Саме в цьому сенсі зазвичай говориться про художньому розвитку людства. Художній світогляд є сукупність образно виражених в мистецтві ідей, почувань; дійсність, що побачена, осмислена й емоційно пережита за допомогою мистецтва; художня картина світу, створена творцями мистецтва та уявою, художньою фантазією, асоціативною пам'яттю читачів, слухачів, глядачів.

На відміну від наукової (абстрагованої) та релігійної свідомості художній світогляд (свідомість) є не просто погляд на реальний світ, а й система образного світовідчуття, світогляду, а також відповідних даному світогляду ідеалів, теорій і смаків. У гносеологічній основі цієї форми свідомості лежить художня образність з її широкими в часі і просторі узагальненнями і розкриття світу, з її конкретно-чуттєвої досконалою формою, неповторною в кожному з мистецтв, з її художньою правдою, з її величезною емоційною силою впливу на людей, що доставляє їм радість і насолоду, будить глибоке хвилювання, захват, потрясіння духу.

Художній світогляд є складовою частиною естетичної свідомості суспільства, що представляє собою сукупність всіх сприйнятих, понять і почувань щодо прекрасного і потворного, піднесеного і низького, трагічного і комічного в дійсності і в мистецтві. Центральним пунктом цієї широкої і специфічної форми суспільної свідомості є почуття і поняття про красу, про закони краси, що виявляються в природі, в мистецтві і в суспільно-історичній практиці.

Наступний термін, який необхідно розкрити у роботі – творче мислення як складова свідомості студента у сучасному розвитку.

Пояснити та описати, що таке творче мислення та які його особливості—задача достатньо, складна. Одне з небагатьох визначень творчого мислення дано психологом О.К.Тихомировим. Творче мислення – один з видів мислення, який характеризується створенням суб’єктивно нового продукту та новоутвореннями в самій пізнавальній діяльності щодо його створення. Ці новоутворення стосуються мотивації, цілей, оцінок, смислів. Творче мислення відрізняють від процесів застосування готових знань і умінь, званих репродуктивним мисленням [61].

Це визначення визначає головну характеристику творчого мислення – наявність результату, чогось суб’єктивно нового, що створила людина. Важливо розуміти, що творче мислення та креативність – це спосіб мислити, визначний процес, який веде до створення нового. Природно, існує багато методик організувати своє мислення так, щоб можна було в результаті отримати щось нове.

З іншої сторони, творче мислення зв’язано не тільки с логічними схемами, скільки з розвиненим асоціативним мисленням та уявою людини. Все це можна розвивати за допомогою спеціальних вправ і завдань.

Згідно сучасних вимог учитель образотворчого мистецтва повинен бути готовим до кваліфікованого здійснення творчої роботи у сфері образотворчого мистецтва, забезпечувати процес естетичного виховання в загальноосвітній школі, розвивати художньо – творчі можливості учнів, творчо використовувати у педагогічному процесі професійні знання та художньо – естетичний досвід.

Для забезпечення належних умов творчого зростання майбутніх учителів образотворчого мистецтва вища педагогічна освіта покликана ефективно використовувати як традиційні, так і новітні засоби педагогічного впливу.

У розвитку творчих здібностей майбутніх учителів образотворчого мистецтва значний вплив мають заняття з профільованих заняттях живописом. Вони можуть впливати на естетичне ставлення до навколишньої дійсності, збагачувати емоційно-чуттєвий досвід сприймання предметів і явищ, розвивати

образне мислення, формувати систему знань, понять та уявлень про художньо-виразні засоби образотворчого мистецтва, стимулювати творчу активність, пов'язану з пошуком і реалізацією способів самовираження у сфері живопису, та інших видів художньо – творчої діяльності.

Зазначимо, що роль живопису дедалі усвідомлюється сучасною практикою професійної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва, як важливої педагогічної умови оптимізації навчально – виховного процесу, приведення його у відповідність з існуючими вимогами творчого становлення та самореалізації особистості для розвитку творчих здібностей.

Кінцевою художньою метою навчання студентів факультету мистецтв у вузі є формування особистості фахівця з високим рівнем професійної свідомості, що володіє методами образотворчої діяльності. Відповідно до загальнопрофесійної та спеціальної підготовки випускник може здійснювати поряд з педагогічною і художньо – творчу діяльність.

Професійні якості та творчі здібності студентів спеціальності образотворчого мистецтва розкриваються при виконанні практичних і самостійних завдань з живопису, пленеру, декоративних виробів в різних матеріалах і техніках.

У процесі створення живописних робіт розкриваються здібності студентів до художнього відображенню навколишньої дійсності, пластичної ув'язці та пластичності форми та кольору, композиційній побудові твору. Щоб діяльність набула цінність, творчий характер, а твір мав художню необхідність в процесі навчання у вузі необхідно створити умови для якісного професійного зростання кожного студента з урахуванням індивідуальних можливостей [61, с. 9].

Живопис пейзажу – особлива форма художнього осягнення світу і дійсності, що оточує нас, одна з основних учбових дисциплін на художньо-графічних факультетах. Рівень оволодіння живописною майстерністю багато в чому визначає якість підготовки майбутніх фахівців, що диктує необхідність постійного вдосконалення і поглиблення теоретичної і методичної бази навчання. «Це тим

більше важливо, що не зараз, ні, ймовірно, в найближчому майбутньому не передбачається істотного збільшення термінів проведення пленерних практик, загального об'єму академічних годин, що відводиться на вивчення живопису пейзажу. У цих умовах ефективність навчання живопису пейзажу, поліпшення методики її викладання стають особливо актуальними» [57].

Розвиток творчих здібностей студентів на матеріалі пейзажного живопису доцільно розпочинати з теоретичної підготовки щодо навчально-творчих завдань. Тож нами розроблено міждисциплінарний комплекс завдань, що містить лекційні та практичні форми робіт і і може бути реалізований у межах викладання дисциплін Історія мистецтва, Композиція, Живопис, Спеціалізація тощо (Додаток В). В розробку комплексу завдань покладено принципи послідовності, доступності та наочності.

Висновки до розділу 3

Підсумовуючи проведену роботу, можна зазначити, що в сучасній вищій школі багато уваги приділяється вихованню розвиненої особистості. Педагоги вищих навчальних закладів прагнуть до забезпечення студентам різнобічного розвитку, акцентуючи увагу на особистість, на її творчі здібності.

Можна дати знання студентам у різнобічних навчальних предметах, які потрібні для його саморозвитку, але також не треба забувати про творчу самореалізацію як основу збагачення культурного й інтелектуального потенціалу особистості. Виходячи з цього, одним із важливих завдань освіти в наш час є виховання людини, спроможної активно перетворювати оточуюче середовище, самостійно приймати нестандартні рішення та максимально реалізовувати власні творчі можливості та здібності.

Існують багато підходів до дослідження здібностей, творчих здібностей та їх розвитку. Ці питання розглядаються як психологами так і педагогами. Творчі здібності особистості – це синтез її властивостей і рис характеру, які характеризують ступінь їх відповідності вимогам певного виду навчально – творчої діяльності й які обумовлюють рівень результативності цієї діяльності. Творчі здібності самі по собі не гарантують творчих здобутків. Тому над постійно треба працювати.

Розроблений нами комплекс навчальних завдань з живопису може бути використаний у створенні навчально-методичних розробок з історії мистецтва, живопису, композиції, пленеру для вищих (художніх) навчальних закладів, під час викладання фахових дисциплін та перш за все, у процесі розвитку творчих здібностей студентів мистецьких спеціальностей.

ВИСНОВКИ

Дослідивши питання еволюції європейського та українського пейзажу, можемо зробити ряд висновків. У процесі нашого дослідження ми прийшли до узагальнення опрацьованої мистецтвознавчої, науково-педагогічної та методичної літератури, що дало розуміння історичних явищ та процесів, які безпосередньо впливали на розвиток і створення регіональних пейзажних шкіл в українському живописі.

Аналіз публікацій фахової методичної та мистецтвознавчої літератури з питань розвитку європейського та українського пейзажного живопису кінця XVII – XXI століття дозволяє констатувати, що в загальних параметрах означена тема висвітлюється достатньо широко в різних аспектах формально-змістових характеристик національного мистецтва живопису, але особливості становлення локальних пейзажних шкіл висвітлені фрагментарно в загальному аналізі розвитку живопису певного регіону.

У фаховій літературі застосовується термінологія культурологічного, мистецтвознавчого, психолого-педагогічного спрямування, що зумовлено міждисциплінарністю галузі мистецької освіти і потребує уточнення понятійного апарату дослідження. У відповідності до теми дослідження були розкриті ключові поняття предмету дослідження, а саме: пейзаж та школа.

Різновиди об'єктів та постійна зміна соціокультурних умов, світоглядних орієнтирів людства породжує тематичне розмаїття пейзажних краєвидів, що завжди надихало і надихає на творчість багатьох художників. Український пейзаж стає результатом розвитку європейського живопису краєвидів, який відбувався протягом з XVII століття. Характерним для першої половини XIX ст. було внесення суто національної ментальності в створенні художнього образу. Розквіт реалістичного пейзажу другої половини XIX ст. пов'язаний з наслідуванням

здобутків імпресіоністів. Загальною тенденцією розвитку пейзажу цього часу було посилення пошуків узагальненого образу батьківщини через залучення фольклорних та історичних ремінісценцій, найбільш характерних прикмет національного ландшафту.

Авангард в Україні виник як загальноєвропейське явище і набув самостійності. Ідеї, народжені на Заході, на теренах України – в Києві, Одесі, Харкові, Львові – збагачувалися попереднім художнім досвідом, запліднювалися національними здобутками народного мистецтва, яке живило їх традиціями у формотворенні й кольоропередачі. Авангардні стилеві напрямки ХХ ст. поєднали конструктивність та ідеї архітектоники французького кубізму з нестримною динамікою італійського футуризму (кубофутуризм), захоплення супрематизмом та експресіонізмом тощо.

В межах ідеології соцреалізму пейзаж відображав не лише «сутнісне», а й «бажане», впроваджував патріотичні настрої, визначав оптимістичну спрямованість творів. Узагальненість та типізація краєвидів у середині ХХ ст. досягла піку, особливо у відбитті пафосу створення нового в індустріальних мотивах. 60-ті роки ХХ століття знаменували розвиток тенденцій ліричного та сюжетного пейзажу, а 70-ті відновлюють тематику національного через посилення інтересу до старовини, фольклору, народної творчості. З 80-х років посилюється увага до психологічної виразності пейзажу, що сприяє становленню нового типу художнього мислення, з новим розумінням картини драматичного змісту, гострим сюжетом і складним соціально-психологічним образом. Культура постмодернізму породжує чисельні художні експерименти створення складних за змістом художніх образів архітектурних краєвидів.

Аналіз розвитку українського пейзажного живопису кінця ХІХ – початку ХХІ століття дозволив нам виокремити провідні пейзажні школи в живописі України, а саме західноукраїнську, київську, кримську, львівську, одеську та харківську. За ідейними та формальними спільними рисами наведені школи можна розглядати в

узагальненому територіальному розумінні як Західноукраїнські пейзажні школи (що увібрали риси європейського живопису кін. XIX – поч. XX ст. і відрізняються декоративністю і насиченим колоритом, емоційністю та зв'язком з національною традицією), Південноукраїнські пейзажні школи (які відрізняються поєднанням реалістичних і авангардних традицій, специфічним південним колоритом та яскраво вираженою пленерністю у передачі світла та простору) і пейзажні школи Центральної та Східної України (в яких здобутки західноєвропейського та російського живопису поєднуються з українським народним мистецтвом, а академічні традиції – з нереалістичними живописними тенденціями). Проведена робота відкриває перспективи для подальшої наукової діяльності, зокрема з розширення хронологічних меж дослідження, уточнення та виокремлення інших локальних пейзажних шкіл у вітчизняному живописі.

Пейзаж за наявністю величезної кількості видів і величезних можливостей впливу на особистість студента виступає важливим змістовним та процесуальним компонентом мистецької освіти та ефективним засобом розкриття та розвитку його творчого потенціалу.

Застосування пейзажу як засобу активізації та розвитку творчих здібностей студентів вимагає врахування наступних методичних аспектів: цілеспрямоване та послідовне опанування методами та прийомами створення художнього образу в пейзажному жанрі живопису; доцільний добір різноманітного та цікавого дидактичного матеріалу за темою завдання; створення умов гармонійного розвитку та саморозвитку особистості на засадах індивідуально спрямованого, диференційованого підходів. Комплекс живописних завдань з живопису дозволяє студентам отримати знання, вміння, навички, необхідні для створення живописного пейзажу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алпатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусств. Москва, 1979. 287 с.
 2. Антонович Є.А., Удріс І.М. Нариси з історії українського мистецтвознавства. Історія українського мистецтва в процесах вчених київської школи к. ХІХ-поч. ХХ ст.: навч. Посібник. Кривий Ріг, 2004. 273 с.
 3. Асеева Н.Ю. Українське мистецтво і європейські художні центри. Київ, 1989. 385 с.
 4. Бажан М. П. Мистецтво другої половини ХІХ – ХХ століття / Бажан М.П., Асеев Ю.С., Афанасьев В.А. Київ, 1970. 324 с.
 5. Бартенев И. А. Очерки истории архитектурных стилей. Москва, 1983. 253Гс.
 6. Бащенко Р. Д. Кримський пейзаж: Альбом. Київ, 1990. 216 с.
 7. Богемская К.Г. Пейзаж. Страницы истории. М, 1992. 336 с.
 8. Бондарчук Н.О. Імпресіоністичні принципи в пейзажах кримських митців ХХ. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2010. №1. С. 81-86.
 9. Борисовская Н.А. Энциклопедия живописи. Москва, 1997. 799 с.
 10. Волков Н. Н. Восприятие картины. Москва, 1976. 32с.
 11. Волков Н. Н. Композиция в живописи. Москва, 1977. 263 с.
 12. Волошин Л. К. Школа Олекси Новаківського. Образотворче мистецтво. №3. 2000. С.31 – 35.
 13. Ворон Б. Закарпатська школа живопису: велике мистецтво з «маленького краю». Електронний ресурс. URL: <https://artes-almanac.com/zakarpatska-shkola-zhyvopysu/>
-

14. Выготский Л.С. Воображение и творчество в школьном возрасте. Москва, 1956. 519 с.
15. Гаврющенко О.А. Історія культури: навч. посібник. Київ, 2004. 171 с.
16. Говдя П., Коваленко О. Передвижники і Україна Київ, 1978. 118 с.
17. Горбенко А.О., Сакалюк В.Н., Горбенко С.А. Пейзаж на современном этапе и его место в художественном образовании. Проблемы теории и истории архитектуры Украины. 2019. №19. С. 342-349.
18. Долгополов І.В. Мастера и шедевры. Т.1. Москва, 1986. 784 с.
19. Дружинин В.Н. Психология общих способностей. Санкт-Петербург, 1999. 368 с.
20. Жаборюк А.А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття. Київ, 1990. 312 с.
21. Журавель В.В. Соціальна роль пейзажу в українському станковому живопису другої половини ХІХ століття. Образотворче мистецтво. 1977. №4. С. 26-28.
22. Изобразительное искусство Одессы. Живопись. Графика. Скульптура: Альбом / Авт. сост. и вступ. ст. В.Д.Власов. Москва, 1981. 184 с.
23. История искусства зарубежных стран 17 – 18 веков: учебник. Отв. ред. И.Родольская. Москва, 1988. 512 с.
24. Історія українського мистецтва. У 6 т. / Заг. ред. М.П.Бажан та ін. – Київ: Мистецтво, 1969. Т.4. кн.1. 315 с.
25. Київ в образотворчому мистецтві ХІІ – ХХ століть / Белічко Ю. Б., Підгора В. П. Київ, 1982. 336 с.
26. Кларк К. Пейзаж в искусстве. Санкт-Петербург, 2004. 304 с.
27. Котова О. Специфіка одеської школи живопису 1960-2010 рр. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2014. №1. С.35-38.
28. Кравич Д.П. Українське мистецтво: навч.посібник у 3ч. Ч.3. Львів, 2005. 268 с.

29. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис ХІХ – початку ХХ сторіччя. Київ, 2007. 120 с.
30. Лобановський Б.Б., Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Київ, 1989. 206 с.
31. Мазурин Т. Городской пейзаж. Юный художник. 1995. №7. С 37-39.
32. Максименко С.Д., Соловієнко В.О. Загальна психологія: навч. посібник. Київ, 2000. 256 с.
33. Мелик-Пашаев А.А. Ступеньки к творчеству. Москва, 1995. 57 с.
34. Моляко В.А. Психология творческой деятельности / В.А. Моляко. - Киев: Знание, 1978. 45 с.
35. Мурашко М. І. Спогади старого вчителя. К., 1964. 166с.
36. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / Редкол. В.Сидоренко та ін. В 2 кн. Київ, 2006. Кн. 1. 544 с.
37. Небесних І.Д. Художня освіта Закарпаття. Образотворче мистецтво. 2001. № 4. С. 40 – 43.
38. Никулина О.Р. Природа глазами художника: проблемы развития современной пейзажной живописи. Москва, 1982. 175 с.
39. Нисский Г.Г. На просторах Родины. Творчество.1960. №3. С.7-8.
40. Носенко А.И. Традиции пленэра в живописи Одессы (вторая половина ХХ – начало ХХІ века). Проблема света. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Збірка наук. праць. Харків. 2003. № 5. С.86-89.
41. Образотворче мистецтво: енциклопедичний ілюстрований словник-довідник / упорядн. А. Пасічний. Київ, 2007. 680 с.
42. Олексій Шовкуненко та його учні: Альбом / Упоряд. І.М. Блюміна. Київ, 1994. 168 с.
43. Осадца М.З. Міський пейзаж у творчості художників Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05 – образотворче мистецтво. Львів, 2019. 341с.

44. Павлов В.П. Українське радянське мистецтво 1920-1930–х років. Київ, 1989. 215 с.
45. Петрова О. «Футуро» Дмитра Нагурного. Українське мистецтво. 2003. №2. С.117-122.
46. Побожій С.І. Петро Левченко і Сумщина. Суми. 2006. 90 с.
47. Полевой В.М. Популярная художественная энциклопедия. М – Я. Москва, 1986. 432 с.
48. Пономарев Я.А. Психология творчества. Москва, 1976. 304 с.
49. Психологический лексикон. Энциклопедический словарь в 6 т. / под общ. ред. А.В.Петровского. Москва, 2005. Т.1. 250 с.
50. Развитие творческой активности студентов: опыт, проблемы, перспективы /А.П.Дьяков, Г.В.Горченко, А.И.Стеценко и др. Воронеж, 1991. 160 с.
51. Савицька Л. Н. На шляху оновлення Мистецтва України у 1890-1910-ті роки. Харків, 2003. 468 с.
52. Савицька Л. Український краєвид як мегатекст національного світобачення. Образотворче мистецтво. 2003. № 3. С. 5-10 .
53. Савченко Л.О. Формування творчих здібностей студентів при вивченні педагогічних дисциплін на ХГФ. Педагогика высшей и средней школы. Кривой Рог, 2005. С. 309–316.
54. Серьогіна І.Ю. Розвиток творчих здібностей студентів ВНЗ при вивченні курсу «Елементи декоративно – прикладного мистецтва». Педагогіка вищої та середньої школи. Кривий Ріг, 2009. С. 318-321
55. Сирохоман М. Шлях закарпатського живопису. Ужгород, 2020. 184с.
56. Скрипник Г.А. Історія українського мистецтва. Том 5. Мистецтво ХХ століття. Київ, 2007. 1048 с.
57. Соколинский В.М. Формирование художника-педагога средствами живописи пейзажа: дис. ... докт. пед. наук: 13.00.02 - Теория и методика обучения и воспитания. Москва, 2009. 447 с.

58. Стасевич В.Н. Пейзаж. Картина и действительность. Москва, 1978. 176 с.
59. Тарасенко О.В. Переосмислення національної традиції українського авангарду в живописі початку ХХ століття. Мистецтво: Міжнародний конгрес українців. Кн.2. К. 2001. С.218–227.
60. Тарасенко О.П. Художники-просвітители Одеси. Образотворче мистецтво. 2009. №1. С. 48-49.
61. Тихомиров О. К. Психология мышления: учеб. пособие. Москва, 1984. 272 с.
62. Ткач М.И. Энциклопедия пейзажа. Москва, 2002. 350 с.
63. Трофімов Ю.Л. Психологія. Київ, 2001. 560 с.
64. Украинские школы живописи: Львовская школа. Електронний ресурс. URL: <https://art-on-line.com.ua/ru/content/89-ukrainskie-shkoly-jivopisi-lvovskaja-shkola>
65. Украинские школы живописи: Одесская школа. Електронний ресурс. URL: <https://art-on-line.com.ua/ru/content/86-ukrainskie-shkoly-jivopisi-odesskaja-shkola>
66. Украинские школы живописи: Харьковская школа. Електронний ресурс. URL: <https://art-on-line.com.ua/ru/content/87-ukrainskie-shkoly-jivopisi-harkovskaja-shkola>
67. Українська Радянська Енциклопедія / Антонов О. К., Бабій Б. М., Бабичев Ф. С. К, 1978. – 542 с.
68. Український живопис. Сто вибраних творів. / Ю.В.Белічко. Київ, 1989. 24 с.
69. Фёдоров-Давыдов А. Петербург. Образ города в изобразительном искусстве. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. Москва, 1975.С. 286-350.

70. Фолтін В. Федір Манайло: Корифею закарпатської школи живопису виповнилося б 100. Електронний ресурс. URL: <https://zakarpattya.net.ua/Zmi/74166-Fedir-Manailo-Koryfeiu-zakarpatskoi-shkoly-zhyvopysu-vypovnylosia-b-100>

71. Харківська пейзажна школа. Остання чверть XIX – початок XX століття: Альбом. / В.Немцова, С.Бінусова, О.Денисенко. Київ, 2009. 272 с.

72. Цугорка О.П. Закарпатська школа живопису: основні етапи становлення. Культура і сучасність. 2016 . №2. С.67-71.

73. Штець В.О. Творчість Золтана Шолтеса у контексті розвитку образотворчого мистецтва Закарпаття XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства:17.00.05 – образотворче мистецтво. Львів, 2018. 368 с.

74. Щербина М.А. Пастораль и пасторалеведческий дискурс XX в. в свете научных исследований. Исторический и теоретический ракурсы проблемы: сб. науч. статей. Киев, 2011. С.21-24.

75. Ягодовская А.Т. О пейзаже. М, 1963. 72 с.