

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Факультет мистецтв
Кафедра образотворчого мистецтва**

«Допущено до захисту»
Завідувач кафедри образотворчого
мистецтва _____ Пильнік Р.О.
«_____» _____ 2023 р.

Реєстраційний № _____
«_____» _____ 2023 р.

**ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ УЧНІВ
НА ЗАНЯТТЯХ З ГУРТКОВОЇ РОБОТИ НА ПРИКЛАДІ СТВОРЕННЯ
ПЕЙЗАЖНОЇ КОМПОЗИЦІЇ**

Кваліфікаційна робота
студентки групи ЗОМм-22
ступінь вищої освіти «магістр»
спеціальності 014.12 Середня освіта
(Образотворче мистецтво)
Савельєвої Євгенії Ігорівни
Керівник: ст. викладач, доктор
філософії (PhD) з освітніх, пед. наук
Карпова Вікторія Костянтинівна

Оцінка:
Національна шкала
Шкала ECTS _____ Кількість балів
Голова ЕК _____
(підпис) (прізвище та ініціали)
Члени ЕК _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

(підпис) (прізвище та ініціали)

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Савельєва Євгенія Ігорівна, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що ця кваліфікаційна робота виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Я не надавала і не одержувала недозволену допомогу під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело.

Із чинним Положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомена. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.



Савельєва Є.І. _____

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ПЕЙЗАЖНИЙ ЖИВОПИС КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕХНОЛОГІЧНИХ ТА ХУДОЖНИХ ЗМІН: ІСТОРИКО- КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ.....	7
1.1. Основні терміни та поняття дослідження.....	7
1.2. Технологічні та художньо-стильові трансформації пейзажного живопису	14
1.3. Видатні пейзажисти українського походження – фундатори «українського» стилю в живописі ХІХ– початку ХХ ст.....	29
Висновки до розділу 1.....	35
РОЗДІЛ 2. СТВОРЕННЯ ПЕЙЗАЖНОЇ КОМПОЗИЦІЇ В МАТЕРІАЛІ.....	37
2.1. Творчість українського живописця кінця ХІХ ст. С. Васильківського – як джерело виникнення ідеї пейзажного живопису	37
2.2. Розвиток ідеї та формування задуму кваліфікаційної роботи	40
2.3. Методика практичного втілення завдань пейзажного живопису в матеріалі	45
Висновки до розділу 2.....	51
РОЗДІЛ 3. ДОСВІД ГУРТКОВОЇ РОБОТИ З ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ЗАСОБАМИ ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ	54
3.1. Естетичне виховання: погляд науковців на проблему	54
3.2. Організація гурткової роботи з пейзажного живопису з метою естетично-художнього виховання	60
Висновки до розділу 3.....	71
ВИСНОВКИ.....	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	76
ДОДАТКИ.....	82

ВСТУП

Актуальність дослідження. У культурному спадку людства, мистецтво займає надважливе місце. Ця сфера людської культури глибоко впливає на формування реального світу через призму естетики та художньої майстерності, що виражаються в різних формах творчості. Мистецтво завжди є джерелом духовного живлення для суспільства. Воно надає підставу для натхнення та є стимулом для втілення ідей, спонукає до створення, і виступає важливим компонентом культурного розвитку суспільства. Сутність мистецтва полягає в його здатності транслиувати ті почуття та думки, що віддзеркалюють існування і досвід людства.

Сучасне мистецтво, несучи в собі спадок минулого, також трансформується та адаптується під впливом сучасних реалій. Основною метою вітчизняних митців, художників-педагогів є створення обличчя української культури XXI сторіччя., що передбачає не лише збереження художніх традицій минулого, але й пошуків нового змісту в творчості. Саме завдяки їхній роботі, сучасне мистецтво стає каталізатором нового світобачення, сприяючи розвитку нових естетичних вимірів духовності, виховуючи естетичне ставлення до дійсності. Воно допомагає розуміти глибоку взаємодію між національними та всесвітніми мистецькими течіями, розкриваючи унікальність українського культурного спадку в глобальному контексті.

Пейзаж як жанр образотворчого мистецтва з філософської точки зору має здатність передавати емоційне й естетичне задоволення, змушуючи глядачів сприймати мистецтво в цілому й навчаючи відчувати зміни в сучасному часі в прогнозувати появу нових в майбутньому.

Мистецтво пейзажу має неоціненне значення, адже воно сприяє розширенню наших знань про історію, культуру та спосіб життя минулих поколінь, водночас, відтворюючи естетику та атмосферу історичних епох, пейзажне мистецтво допомагає зберегти історичний культурний спадок для

майбутніх поколінь.

Як результат, особливої ваги набувають дослідження в науковій галузі естетичного впливу мистецтва (Ю. Боров, Ю. Лотман), історії розвитку світового живопису загалом, й зокрема, пейзажного (К. Верман, Г. Вельфлін, А. Вольтман, Б. Виппер, П. Гнедич, Е. Гомбріх та ін), образотворчих змін у українському мистецтві пейзажу кінці XIX – початку XX ст. (Л. Білозуб, Л. Левчук, Ю. Нельговський, Д. Спеповик, С. Береговий та ін.).

Проблема естетичного виховання засобами мистецтва, зокрема, пейзажного живопису розглядається науковцями з різних точок зору. Дослідження педагогічного потенціалу пейзажного живопису задля виховання естетичного сприйняття школярів є центром наукових інтересів таких науковців, як С. Герасимов, О. Кузуб, Б. Ліхачьов, Н. Яковлева, П. Щербань, Н. Горобець, О. Рудницька та ін .

Мета дослідження – з'ясувати становлення пейзажного жанру в світовому мистецтві та розвиток пейзажу в українському живописі кінця XIX – початку XX ст. на підставі аналізу його технологічних та художніх трансформацій; розкрити можливості естетично-виховний впливу пейзажу засобами створення пейзажної композиції та в процесі гурткового навчання пейзажного живопису.

Для реалізації мети поставлені конкретні дослідні **завдання**, а саме:

1. Проаналізувати стан дослідження проблеми у наукових джерелах, розкрити основні терміни та поняття, дотичні до проблеми.
2. Схарактеризувати основні етапи еволюції технологічних та формотворчих змін у пейзажному живописі.
3. З'ясувати особливості розвитку українського пейзажного живопису XIX – початку XX ст.
4. Створити станкову композицію в жанрі «пейзаж» засобами олійного живопису.
5. Розробити програму гурткових занять з образотворчого мистецтва з

естетичного виховання засобами навчання пейзажного живопису.

Об'єкт дослідження – пейзажний живопис, його технологічні та формотворчі зміни в історичному ракурсі.

Предмет дослідження – методичні аспекти створення пейзажу та педагогічні можливості його виховного впливу на естетичний розвиток учнів в процесі гурткових занять.

Використані **методи дослідження** – загальнонаукові: аналіз, синтез, узагальнення джерел з тематики дослідження (з педагогіки, психології мистецтва, історії мистецтва та образотворчої грамоти); систематизація мистецьких явищ та фактів; порівняння творів мистецтва в історичній площині; композиційні методи та технологічні методи створення пейзажу засобами олійного живопису; узагальнення та систематизація отриманих практичних результатів.

Практичне значення: полягає у можливості використання результатів магістерської кваліфікаційної роботи в освітньому процесі закладів середньої освіти, зокрема, у позакласній гуртковій роботі.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури. Основний текст дослідження складає 75 сторінок, додатки розміщено на 19 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ПЕЙЗАЖНИЙ ЖИВОПИС КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕХНОЛОГІЧНИХ ТА ХУДОЖНІХ ЗМІН: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

1.1. Основні терміни та поняття дослідження

В процесі виконання кваліфікаційного дослідження було проаналізовано теоретичну інформацію, яка включала наукові праці з теорії та історії мистецтва, навчальні підручники та посібники, публікації методичного характеру. Значна увага приділяється проблемам живопису, зокрема й пейзажного в наукових дослідженнях відомих мистецтвознавців (К. Верман, Г. Вельфлін, Б. Виппер, А. Вольтман, П. Гнедич, Е. Гомбріх, Р. Мутер, та ін.).

Філософи та культурологи приділяють вагомому увагу дослідженню історичних змін у естетиці мистецтва та еволюції особливостей у мистецьких стилях (Ю. Боров, Ю. Лотман). Український живопис, зокрема мистецтво пейзажу є центром наукового інтересу сучасних українських науковців – С. Берегового, Л. Білозуб, Л. Левчук, Ю. Нельговського, Д. Степовика, та ін.

Вирішення нашої проблеми вимагає розгляду термінів та понять, дотичних до неї та потребує з'ясування значення пейзажного живопису та тих функцій, що він виконує. Зокрема, це стосується термінів «мистецтво», «живопис», «пейзаж», «реалістичний пейзаж» тощо.

На думку філософів, мистецтво є важливою складовою духовної культури, і воно переживало численні зміни протягом своєї історії. До таких змін відносять:

1. Зміна мови мистецтва: створення фактів мистецтва завжди відображало зміни в способах мови і змісту мистецтва. Від архаїчних до модерних мов мистецтва, майстри різних епох використовували нові техніки, стилі та образну мову для відображення свого сприйняття світу.

2. Збагачення змісту: мистецтво відображало зміни в суспільстві та культурі, інтегруючи нові ідеї, цінності та теми у свої твори. Це дозволило розширювати зміст і змінювати способи виражальних засобів.

3. Синкретизація з іншими чинниками: мистецтво нерідко взаємодіяло з іншими аспектами культури та життєдіяльності, такими як релігія, наука, мораль і політика. Ця взаємодія призвела до створення комплексних творів, які відображали багатогранність людського досвіду.

4. Становлення ідентичності мистецтва: незважаючи на всі зміни, мистецтво завжди зберігало свою унікальну ідентичність як форму духовної діяльності та пізнання. Ця ідентичність виявляється в творчому акті, виразі емоцій та думок через мистецтво [27, с.128].

Мистецтво уявляє форму естетичної діяльності. Художня творчість, зокрема мистецтво, з точки зору естетики та мистецтвознавства, «історично змінюване», водночас, предметне, нерозривне з реальним життям чи інтересами людини [27, с.136–137]. Мистецтво включає певну систему візуальних видів, виокремлюючи, зокрема живопис.

Живопис вважається візуальним мистецтвом, здатним активно впливати на глядача через індивідуальне власне бачення художника. Тому живопис в плані пізнання художником матеріальної форми має для мистецтва не менш важливе значення, ніж малюнок, графіка. Адже кожен річ ми бачимо не лише як предмет певної форми, але і як предмет певного кольору.

Живопис є одним із основних видів образотворчого мистецтва; у вузькому сенсі цього слова, живопис – передача художником на площині за допомогою живописних матеріалів (акварель, пастель, олійні фарби, гуаш та ін.) багатомірності оточуючого світу. Живопис як вид художньої творчості здатен відображувати на площині багатство колірних та світло-тіньових відношень у розмаїтті характерних переходів та контрастів.

Еволюціонуючи та розгалужуючись, живопис представляє пейзаж як один зі своїх жанрів. До того ж живопис, зокрема, пейзажний, володіє значною кількістю технік, що має за підґрунтя зміни технологій та використовуваних матеріалів. Стильові зміни в пейзажному живописі обумовлені не лише глобальними з точки зору історії, мистецькими та культурними трансформаціями, але й баченням автора – митця, живописця, його творчою

манерою, почерком.

Актуалізуючи мистецьку роль живопису, А. Яланський говорить про його самоцінність й непідвладність законам зовнішнього світу, отже, про досить жорсткі рамки тих засобів виразності, що живописець використовує для передачі предметного кольору будь-чого, змінюваного під впливом різних умов освітлення, впливу оточення, стану світло-повітряного середовища. Оскільки мистецтво «відображає життя у своєрідній формі художніх образів», то художник-пейзажист, опрацьовуючи в своїй уяві побачене в реальному світі, створює на підставі цього художні образи, викликані думками та переживаннями, прагне в образній формі правдиво донести пейзаж до глядача [56, с.130–131].

Пейзаж, як жанр образотворчого мистецтва, має значення, не лише як засіб інформації, але й бере участь у формуванні духовних якостей людини. Однак, його вплив і значущість для кожної індивідуальної особи можуть варіюватися залежно від її бажання пізнавати та сприймати навколишній світ. Таке тлумачення терміну «пейзаж» дається в Словнику мистецьких термінів «(з фр. *pausage*, від *paus* – країна, місцевість) – жанр образотворчого мистецтва, у якому предметом зображення є дика або в тій чи іншій мірі перетворена людиною природа. В пейзажі відтворюються реальні або вигадані види місцевості, архітектурні будови, міста, морські види (марина)» [46, с.14].

Демонструючи людське розуміння природи, пейзажний живопис втілює це у символіці, ліричних міркуваннях або творчих передбаченнях – що яскраво відображено видатними художниками минулого, а також у творах мистецтва сучасності, наголошує Ю. Скаканді [42, с.254].

Коли ми звертаємося до пейзажного жанру, то зазвичай маємо вже сформовану шкалу цінностей та власне уявлення про природу та мистецтво. Важливість цього аспекту обумовлена переконаннями й поглядами людини, які й визначають те, що саме ми сприймаємо в пейзажних композиціях, а також – яким чином ми ставимося до того, що в них зображено. Художній

цінності пейзажу властива здатність відрізнятися від суб'єктивних оцінок, через що – навіть зір мистецтвознавця не завжди здатен неупереджено проаналізувати розмаїття живописних добутків цікавих й талановитих художників минулого і сучасності, а інколи й саму мету пейзажу як жанру.

Пейзаж як жанр живопису може змінювати функції і значення залежно від ставлення до нього глядача. Проявом найпростішої, з емоційного боку, реакції стає оцінка глядачем пейзажу через асоціації з повсякденними уявленнями про природу. За висловом О. Авраменко та І. Руденко, саме «глибокі переживання і думки, які викликають явища природи в людини, сприяли виокремленню пейзажного жанру в образотворчому мистецтві» [1, с. 138].

Одним із перших та найдавніших визначень достоїнств реалістичного пейзажу як витвору мистецтва – було: «як у житті». Будь то написаний або намальований, пейзаж, якщо він достатньо реалістичний, то здатен збудити уяву глядача. У майстерно написаному пейзажі тіні від написаних дерев мають викликати відчуття прохолоди, а яскраве сонячне освітлення дає відчуття спекотного полудня або вранішнього сьйва.

Художники пейзажу у всі часи активно досліджували природу та намагалися передати в своїх роботах емоційну співвіднесеність між природою і душею людини. Вони використовували різні техніки, освітлення та колір, щоб створювати картини, які викликали б у глядачів відповідні емоції. Отже, пейзажний живопис не лише опанував зображення природи, а й став засобом виразу емоцій та внутрішніх станів (печаль, піднесення, тривога тощо), що зробило його значущим жанром в історії мистецтва [27].

Глядач відчуває, начебто повертається до природи, хоч і намальованої, але настільки реалістичної, що викликає таку саму насолоду, як і спілкування зі справжньою природою. Таке асоціативне сприйняття може бути однозначною реакцією у глядача, який опинився перед майстерним твором пейзажного живопису. Особливого виразу ця якість знайшла у творчості художників-реалістів XIX ст. Водночас, художники, маючи свободу й

незалежність авторського бачення в мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ ст., незмінно прагнуть передати ефект «присутності» предметного світу у своїх полотнах.

Життєва переконливість є надзвичайно важливою характеристикою пейзажів. Незважаючи на їхній невеликий масштаб порівняно з реальною природою, пейзажі здатні зберегти та концентрувати красу та велич природного світу. Пейзажний живопис допомагає помітити, чіткіше бачити навколишню природу в повсякденному житті, відчуті її красу, виконуючи як жанр образотворчого мистецтва пізнавальну і виховну роль.

Варто зазначити, що безпосередньо-наївне захоплення правдоподібністю зображення у пейзажі може мати й негативні мистецькі наслідки. Підкреслення реалізму та точності може пригнічувати інтерес до інших художніх аспектів картини, як-то – колориту, досконалості виконання, довершеності композиції та інших художніх якостей, що свідчать про майстерність та талант художника. Так, до прикладу пейзажі представників мистецької течії авангардизму (фовізму, кубізму, абстракціонізму, футуризму тощо) початку ХХ ст. були відомі нестандартними підходами до зображення пейзажів (іронія, карикатурний підтекст або символічні елементи, які не викликають бажання зануритися углиб пейзажів, замилюватися ними), проте ці пейзажі є визнаними зразками образотворчого мистецтва [32].

Асоціативне сприйняття пейзажу може бути першою сходинкою на шляху до пізнання специфічних особливостей мистецтва. При порівнянні найреалістичніших картин або двох-трьох аналогічних за характером творів можна легко виявити прикмети умовної природи мистецтва, особливості виконання і образну природу художньої мови.

Як зазначає О. Малицька, пейзаж можна поділити на: камерний (невеликий за розміром, в основі має скромний пейзажний мотив) та панорамний (значний за розміром, зазвичай епічний, охоплює широкий пейзажний простір, інколи із включенням постатей). Як приклад панорамного пейзажу авторка наводить «Панораму Единбургу» пензля

Р. Баркера [29, с. 131]. Окрім того, О. Малицька виокремлює різновиди пейзажу з точки зору емоційного сприйняття, як от – романтичний, ліричний, героїчний, фантастичний й абстрактний пейзажі [29].

Іншого значення, якого нерідко набуває пейзаж-картина, – це значення оздобы. Кожен пейзаж, чи то виконаний він в просторово-реалістичній або площинно-декоративній манері, може нести функцію декору для внутрішнього простору приміщення. Це може бути інший тип живопису, незважаючи на те, що він залишається у жанрі пейзажу – декоративний живопис, ознаки якого прослідковуються в жанрі пейзажу. Такий пейзаж можна сприймати як певний особливий вияв манери художника або навіть як декоративну пляму в інтер'єрі. Така майстерно виконана картина-пейзаж завжди має сприятливий вплив. Вона збагачує площину стіни, а також викликає приємні асоціації, оскільки природа завжди буде близька кожній людині. Зображені на картині елементи та явища природи асоціативно нагадують про гармонію довкілля, надаючи помітної емоційної складової такому художньому твору.

Декоративний (стилізований) пейзаж – особливий вид пейзажу, який формується за певних вимог, таких як: колористична узагальненість або обмеженість, гіпертрофовані кольоро-тонові відношення, або умовний та площинний стиль зображення. Однією з рис стилізованого (декоративного) пейзажу В.І. Зайцева вважає, «спрощення деталей та підкреслення акцентами характеру ліній та обрисів» [18, с. 67]. Зустрічається й прийом навпаки – коли в пейзаж художник уводить значну кількість деталей, виділяє окремі форми в пейзажі, акцентує на них гіпертрофовану увагу.

Незважаючи на те, що існують пейзажі, сенс яких вичерпується виключно декоративним призначенням, вони можуть бути досить вдалимими за суто образотворчими художніми якостями: колоритом, композицією, малюнком. Пейзажі художників, до прикладу таких як А. Матісс, А. Марке, М. Сарьян та ін., маючи виражені декоративні якості, водночас здатні транслювати глядачам дух історії культури, епохи та демонструвати

неординарність авторського почерку. Такі твори несуть не тільки естетичну, прикрашальну функцію, але й мають глибокий культурно-історичний сенс і важливе значення як твір мистецтва.

Пейзаж не лише є об'єктом пізнання, але й є важливим пам'ятником мистецтва і культури певної епохи. Неолітичний пейзажний живопис так же суттєво відрізняється від давньоримського, а імпресіоністський від сучасного через використання типових для будь-якого історичного мистецького часу семантичних, знакових, образних та технологічних рішень зображення природи, ландшафтів [42, с. 254].

Мистецтво пейзажного живопису відіграє значну роль у суспільному житті. Воно сприяє розвитку культури, передає духовність та історичний досвід різних епох. Такі аспекти життя, як емоції, настрої, сприйняття природи і довкілля, найкраще виражаються у пейзажних творах. Мистецтво пейзажу не лише задовольняє естетичні потреби суспільства, але й виконує роль своєрідного історичного документа, який дозволяє зберегти пам'ять про різні епохи та культурні періоди, де історія розкривається через кольори, форми і настрої, втілені в пейзажних полотнах.

Значення пейзажу в образотворчому мистецтві надзвичайно вагоме, оскільки будь-які уявлення і поняття про історичне минуле, якщо вони не супроводжуються мистецтвом або не знайшли відображення в художніх творах, розглядаються дослідниками мистецтва як неповноцінні і неповні [16; 27]. Пейзаж як історичний документ певної культури є проблемою для наукових досліджень в галузях філософії мистецтва, теорії та історії мистецтва, мистецької педагогіки. Отже, пейзаж як об'єкт дослідження рівноцінний іншим жанрам образотворчого мистецтва [5].

Одним з малодосліджених значень пейзажу є – своєрідне документування змін в природі. Безповоротні зміни відбулися в тих місцях, де працювали над своїми картинами італійські художники епохи Відродження, майстри голландського пейзажу, французькі імпресіоністи, українські пейзажисти XIX століття. Зустрічі з місцями, знайомими за

географічними назвами пейзажів художників-реалістів XIX століття, викликають подив перед кроками культурного і технічного прогресу, а з іншого боку – суму за могутніми лісами, повноводними річками, березовими та дубовими гаями, сповненими сокровеним, таємничим життям природи. Пейзаж – своєрідна біографія природи, пам'ятник їй.

Втім, існує безпосереднє відношення мистецтва пейзажу і до перебігу суспільної думки. В роботах пейзажистів може відчуватися і соціальне відчуття епохи, і підтвердження національного самовизначення, що може мати втілення у конкретних прикметах господарської діяльності людини, у динамічній ритміці композицій, у підкреслено патріотичній спрямованості тематики і вибору мотивів. Публіцистичне значення пейзажу полягає не лише у зовнішніх ознаках виконання, що говорять про зв'язок з часом, але й дійсністю, з динамічним характером її змін.

Відтак, багатозадачність й розмаїття значень пейзажу як жанру образотворчого мистецтва, полягає в тому, що, виконуючи масив культурологічних, мистецьких функцій, він виховує людину – впливає на рівні емоційних почуттів, розвиваючи духовність та смак, підносить буденність оточуючого світу, розвиває почуття прекрасного, знайомить з історією людства та мистецтва.

1.2. Технологічні та художньо-стильові трансформації пейзажного живопису

Історія розвитку пейзажу, його технологічних та художніх змін є часткою пізнання історії людства. Одними з шанованих дослідників мистецтва, зокрема, живопису періодів найдавніших часів, раннього християнства, Середньовіччя й Відродження є А. Вольтман та К. Верман, які зібрали унікальні дані про еволюцію мистецтва, зокрема, у пейзажному живописі, що дає сучасникам можливість побачити прагнення митців минулого зобразити в двомірному просторі тривимірну об'ємну форму, зокрема, ландшафти [58].

У цьому аспекті пейзажі всіх епох, рівні поміж собою як явища мистецтва. В кожному історичному періоді творили художники, які зуміли найбільш істотно відобразити світобачення свого часу та художники менш відомі. Саме через це історія пейзажу нерозривно пов'язана із розумінням не лише художніх, але й технологічних якостей картин. Їх неможливо досягнути та зрозуміти, не вдивляючись в твір, не порівнюючи і не співставляючи його з іншими. Пейзажі Н. Пуссена, Я. ван Рейсдаля, Дж. Констебля, З. Щедріна, А. Куїнджі і інших художників, найкращим чином сприймаються саме через їх споглядання, оцінювання їх образних та технологічних якостей.

Техніка та технологія малювання в прадавні часи до сих пір залишається маловивченою. Проте вже в період існування Стародавнього Єгипту вперше зафіксовано виникнення живописної техніки «альфреско», в якій використовували рослинний клей, віск і вапно як основні компоненти для створення фресок. Ці матеріали стали широко вживаними і в подальших епохах знайшли застосування в мистецтві Греції, Рима і в давньому християнському мистецтві [42, с. 254].

Перший з відомих способів воскового живопису полягав у використанні фарб з воску, смоли та олії, що наносилися на поверхню дошки у розплавленому стані за допомогою металевих нагрітих ложок. Різновидом цієї техніки був також живопис на слоновій кістці за допомогою інструменту «cestrum» для створення малюнка на пластинці зі слоновієї кістки, яка була покрита тонким шаром воску. Після утворення малюнка, його можна було вдавити у підготовлену основу, в якій його механічно заглиблювали або протравлювали до утворення контурів. Після цього вводили різнобарвну гарячу воскову суміш для надання роботі живописного вигляду.

Інші різновиди такого живопису виконувалися із застосуванням пензля як основного інструменту для малювання. Для досягнення ефекту живопису фарбу в роботі значно розбавляли гарячою олією або ж від початку фарбу готували досить рідкою, що дозволяло наносити її у холодному стані. Цей вид живопису нагадує смолисто-олійний живопис, який був популярним у

Візантії від VI до IX століття як і восковий живопис. Нарешті, існував різновид воскового живопису з «пунічним воском» (результат кип'ятіння суміші воску та поташу до утворення воскової емульсії), який був дуже схожий на темперний живопис. Навіть уже в мистецтві християнського часу й до XIII ст. енкаустика залишалася актуальною технікою іконопису, що дозволило майстрам досягати особливої глибини та насиченості кольорів у своїх роботах [58].

Прикладом нової живописної техніки «альфреско» стало «Альдобрандинське весілля» (деталь фрескового розпису з будинку на Есквілінському пагорбі у Римі, I ст. до н. е., Рим, Ватиканська бібліотека) [6], яке мистецтвознавці не могли віднести ані до енкаустики, ані до фрески. Вважається, що основною відмінністю між стародавньою та більш сучасною фрескою є текстурна різниця. Італійські майстри фрески кінця XIV століття головним чином використовували вапно, що додавало фактурі матовий ефект. У давній фресці, навпаки, використовувалися смоли рослин або тваринний клей, від чого фактура фрески ставала блискучою, схожою на енкаустику.

У зв'язку із швидкістю просихання штукатурки та складнощами у роботі над деталями, часто роботу над фрескою завершували за допомогою темпері на основі яєць. Однак значні зміни в цій техніці відбулися значно пізніше, завдяки розпису Сікстинської капели Микеланджело, потім у творчості Тинторетто а згодом, Тьєполо. Саме в їхніх творах техніка «альфреско» набуває довершеності. Так, Леонардо да Вінчі був одним із перших, хто впровадив використання кольорових імприматур. Його картини вражають своєю тонкою палітрою, яка залишалася однаковою в усіх світлих і темних областях, в тінях і світлотах, на тілах і в одязі [30, с. 72].

Італійський живопис доби переходу від феодальних до розвитку товарно-грошових стосунків поступово демонструє нові сюжети, залишаючи при цьому свій релігійний характер, що відбувається через народження класу буржуазії й вносить свою нову ідеологію в мистецтво. Саме в цей час з'являється живопис на полотні (станковий живопис), що перетворює картину

в побутовий предмет та надає їй товарну цінність.

Разом із фрескою, поступово розвивається техніка клейового живопису яєчною темперою. У подальшому, на початку XV століття, виникає і олійний живопис, який у подальшому удосконалюють брати Ван-Ейки.

Майже до XV сторіччя клейовий живопис зберігає популярність. Для створення клейового розчину використовувався клей зі шкіри, виготовлений на парі. З клейовою сумішшю художники змішували фарби, розтерті перед тим у воді, й виконували ними живопис. У якості основи для живопису використовували дошку, полотно, оштукатурену стіну, папір різної щільності. Широко застосовувалася живописцями й яєчна темпера, казеїнова темпера, темпера на штучних емульсіях. Так, Б. Ченніні готував темперу на суцільному яйці у суміші з вином та рослинним клеєм.

Поряд з цим, техніки живопису побутують й в інших видах. Техніка малювання аналогами акварельних фарб з домішкою білила існувала у Стародавньому Єгипті, Греції, Римі. В країнах Азії (Персії, Китаї, Японії) розвинувся живопис кольоровою тушшю, аквареллю а також фарбами, схожими на темперу на яйці, по шовку, пергаменту (перські мініатюри XVI та XVII ст.), рисовому паперу. У цій техніці ілюструються архаїчні тексти, такі як наприклад перська поезія III століття до н.е, ілюстрована акварельними мініатюрами.

Будучи протягом XV–XVII століть додатковим матеріалом для малювання гравюр, акварель поступово стає більш автономною технікою. Розчинником для барвних пігментів а акварельному живописі цього часу слугувала камедь з додаванням траганту як згущувачу фарб. Відомі імена англійських художників II-ї половини XVII століття (У. Тернер, Р. Бонінгтон, Дж. Констебль), що працювали у цій техніці. Французькі живописці, з-поміж яких – О. Фрагонар, Ю. Робер, О. Домьє та ін. також створили значну кількість акварелей (натюрмортів, пейзажів, портретів). Значного розповсюдження акварельний живопис набув в європейському мистецтві на перехідному етапі між XVIII та XIX ст., і вже в XIX ст. (Англія) остаточно сформувався як

незалежна техніка станкового живопису. В період стрімкого розвитку торгового капіталу набуває широкого розповсюдження техніка олійного живопису на полотні.

Головним замовником олійного живопису, що виражав її художній смак стає буржуазія. Завдяки видатним нідерландським митцям, таким як брати Ван-Ейк, а також Гуго Ван-дер-Гусу, Рогіру Ван-дер-Вейдену та ін. мистецтво олійного живопису піднялося на вершину мистецтва (Рис. А.1.2.1) [57]. Однак, ці художники в основному не користувалися полотном як основою. Натомість, основним матеріалом для олійного живопису були дошки, підготовка яких нагадувала підготовку для левкасу [19]. Підмальовок для живопису виконували з обережністю, аби чергові шари фарби прозоро вкладалися на попередні, що допомагало художнику бачити закладений малюнок. Зазвичай для підмальовки використовували темперу, фіксуючи її лаком перед наступними прописками олійними фарбами.

Свого остаточного виразу «олійна манера» набуває в італійському живописі, де Антонелло да Мессіна після перебування в Нідерландах приніс в Італію нову живописну техніку. В ранніх роботах італійських художників відчувається вплив віртуозної манери «фламандських примітивістів». Але вже незабаром олійний живопис починає виконуватися не на дошках, а на полотнах великого розміру. Венеційські художники прагнуть на значному форматі полотна передати розкіш Венеції, яка склалась унаслідок колосальних прибутків від торгівлі зі Сходом та Індією.

У олійному живописі Веронезе і Тиціана техніка живопису набуває зрілості, стає широкою більш вільною. Багатство фактур тканин з Індії, оголена натура, архітектурні ландшафти у складних композиційних сюжетах дає більш широкі художні можливості для живописців XVI століття, розвиваючи олійну техніку. Тиціан був одним із перших, хто відмовився від деталізованого малюнка та став зачинателем пастозного живопису. Він вдало використовував текстуру полотна і обмежену палітру, відмовившись від яскравих фарб, які були характерні для багатьох його сучасників [30, с. 72].

У XVII столітті голландці Ф. Гальс і Рембрандт, значно вдосконалили техніку олійного живопису. Особливості манери та техніки їх живопису до сих пір складають мистецтвознавчу проблему для подальшого дослідження. Проте, вивчаючи техніку менш відомих сучасників цих великих митців, дослідникам вдалося отримати більш чітке уявлення про основні методи їх живопису.

Говорячи про технологічні зміни у олійному живописі, а також про стильові та ті, що викликані баченням автора, варто зазначити, що фламандський живопис «жирної манери» або «ала прима» використовував білий ґрунт як основу. Підмальовок виконується рідкою сумішшю (єврейська смола чи асфальт) й грає роль сполучної речовини. Окрім жирних олій, таких як лляна та горіхова, використовувалися венеціанський терпентин і канадський бальзам, що надавали живопису значної стійкості.

За допомогою підмальовка живописець моделював форми зображень, а найсвітліші області виділяв густими та масними шарами. Важливо відзначити, що тіні в підмальовку не перекривалися, що створювало глибокі та гарячі ефекти на світлому фоні ґрунту. Цей прийом став типовим для фламандського живопису цього періоду.

У пізніший період, можемо побачити заміну білих ґрунтів на кольорові. В живописі Йорданса і Рубенса, використовувався червоний марс або індійська червона як основа, а ґрунти Снейдерса мають палену умбру або кассельську землю. Полотна перед початком роботи було заґрунтовано темним або світлим тоном. Після нанесення малюнка на ґрунт, його було зафіксовано, а картинну поверхню оброблено рідкою фарбою необхідного відтінку.

Рубенс створив своєю унікальну техніку, поєднуючи італійський метод тонового письма з фламандським підходом «внутрішнього світла», що полягав у використанні прозорого підкладу для просвічування світлого ґрунту. Він вирівнював фактуру полотна і використовував в основному світлі імприматури, будуючи свої зображення від півтону, який визначався тоном

імприматури, до насичених світлих пастозних нафтових шарів і лесування в тінях. У відміну від фламандських художників, Рубенс не працював із чистими фарбами, а з їх комбінаціями, і часто наносив їх в одному шарі, використовуючи метод алла прима. Техніка алла прима, головним чином, полягала в ігноруванні певних аспектів об'єкта зображення (об'єм, матеріальність і щільність). Це призводило до відсутності необхідних етапів для моделювання форми (як підкладка фактури) і чіткого розподілу технічних прийомів, пов'язаних із втіленням матеріальності (лесування, наскрізний мазок, каламутне лесування та інші). У такому підході робота не структурується ні за етапами, ні за технічними прийомами, і весь процес зображення об'єднується в єдиний метод [30, с. 72].

Манера живопису Рембрандта і Ф. Гальса була розрахована на грубший фактурний ґрунт, на якому експресивний рух пензля цих живописців читався більш виразно. Саме в їх роботах збереглися полотна з грубою волокнистою текстурою та значним за розміром зерном тканини. Ці майстри користувалися пензлями з пружною щетиною, а сам живопис вели методом «алла прима», не виконуючи попередній підмальовок, що відрізняє їх живопис від італійської техніки, з її манерою підмальовку в техніці майже монохромної гризайлі.

Проте в період високого Відродження відбувається його трансформація живопису як самостійного мистецького жанру та розширення його функцій. З початку XVI живопис стає одним із провідних мистецтв, відкриваючи безмежні можливості для технічної майстерності художників, таких як Леонардо да Вінчі та Рафаель, «яких навіть сучасники називали божественними» [36, с. 90].

Життєлюбний та антидогматичний, світський пафос цієї епохи надав можливість художникам-живописцям більш вільного підходу до мистецтва через інтерес до життєвих радощів, духовності та чуттєвості, що стало важливим чинником для розвитку такого виду мистецтва. Цей же період створює сприятливі умови для розвитку технік живопису а також використання нових прийомів композиції у пейзажному живописі.

Варто відзначити, що в епоху Відродження пейзажний живопис ще не оформився як самостійний жанр, яким пізніше в історії мистецтва він стане. Ренесансний пейзаж – це як правило, фон або супровід для зображення головних об'єктів, таких як люди, міфічні сюжети або сакральні події. Художники того часу, як от Леонардо да Вінчі та Рафаель, включали природу у свої картини, але в основному для підсилення інших об'єктів композиції, а не для покладання акценту на сам пейзаж.

На думку колективу авторів філософської праці «Естетика», саме в період Відродження природа стає засобом естетичної насолоди для людини. Дослідники наголошують, що розвиваючись далі, «<...в європейській культурі тільки мистецтво романтизму змогло перемогти самодостатній характер природи в пейзажі, олюднивши його за рахунок привнесення людської духовності» [27, с. 49].

Повертаючись до персоналій в площині художньо-стильових змін пейзажного живопису, варто звернутися до імен живописців доби італійського Ренесансу XVI ст. – Браманте та Рафаеля, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело та Фра Бартоломео.

Видатний майстер епохи Відродження, Леонардо да Вінчі, у своїй «Книзі про живопис» висловив думку, яка сприяла подальшому розвитку живопису та виникненню нового напрямку – ландшафтного мистецтва. Він вказав на помилку живописців, які малювали об'ємні форми при однобічному освітленні у власному ательє, а потім використовували ці роботи для створення картин зі складним освітленням, яке характерне лише для відкритого повітря (К. Верман) [58].

На полотні пензля Леонардо да Вінчі «Мона Ліза» майстер подає ландшафтне зображення як привабливий фон, через прийом «розсіяної перспективи», спостерігаючи його з уявної висоти. Це дає можливість глядачу бачити казковий, імлістий ландшафт через споглядання головного персонажа – Мони Лізи (Рис. А.1.2.2) [34]. В іншому полотні Леонардо – «Мадонна в скелястому гроті» також можна розгледіти типові риси

Відродження у зображенні ландшафту. Фон, що утворюється скелястим гротом з далеким виглядом на річкову долину між горами, передається із певною умовністю, що була характерною для живопису XV століття. Квіти біля гроту зображені ще в архаїчному стилі.

Пейзаж в творах Рафаеля Санті відіграє скромну, але важливу роль. Не можна не визнати, що без майстерно написаних ландшафтних елементів, створених з відчуттям гармонії, Мадонни Рафаеля втратили б частку своєї природної привабливості. У численних полотнах Рафаеля Мадонна зображена в повний зріст, переважно в пірамідальній композиції, тримаючи немовля, в центрі природнього ландшафту, який має за передній план зображення квітів. Серед таких же визначних, з точки зору дослідження пейзажу, полотен – «Мадонна на лоні природи», «Мадонна зі щиглем» і «Чудова садівниця» (Рис. А.1.2.3–А.1.2.4) [47].

Джорджоне майстерно комбінував свої пейзажі з відтвореними на полотнах подіями, створюючи блискучі колористичні поєднання. У його творі «Мадонна Кастельфранко» бачимо живописні зображення Мадонни, лицаря та святого Франциска, які гармонійно вплетені в чарівні пейзажі.

Тиціан у своїх творах, таких як «Три пори життя» та «Небесна і земна любов», уміло передавав красу жіночого образу, враження від якої були підсилені пейзажами, що їх оточували. Важливо зазначити, що Тиціан також відіграв значну роль у створенні напряму «пейзаж настрою», і його полотно з отарою (Букінгемський палац) вважається одним із перших творів цього типу. Це дало початок багатьом пошукам майстрів подальших поколінь, які досліджували можливості передачі настрою та емоцій через пейзаж.

Для митців часу Відродження було типовим є те, що вони докладно вивчали міський ландшафт, намагаючись відтворити його у своїх творах. На цій основі вони розробляли нові методи створення глибини та простору у своїх пейзажах, дотримуючись усіх правил лінійної перспективи (Л. Кулик) [26, с. 347].

Живопис у XVI столітті залишався надзвичайно популярним

мистецтвом у Фландрії та Голандії. Списки майстрів та учнів Антверпенської гільдії живописців, надруковані Ромбоутсом та Ван Леріусом, розкривають перед нами багато маловідомих імен, але також виявляють імена видатних нідерландських художників того часу. Після періоду захоплення італійським мистецтвом, почався шлях до визначення національного стилю. У цей час Німеччина вже робить кроки на шляху самостійного розвитку жанру пейзажу у графіці, а тепер і в нідерландському живопису пейзаж стає самостійною гілкою станкового мистецтва.

Поряд з іменами Боутса, Давида і Квентина Массейсів у першій чверті XVI ст. є відомим як майстер суто пейзажного жанру – Йоахім Патинір. Хоча у своїх картинах він все ще поєднував зображення дерев, води, будівель з біблійськими подіями на відміну від пейзажів на малих олійних полотнах Альтдорфера. Головні його пейзажні роботи – «Спокушання святого Антонія», «Відпочинок на шляху в Єгипет», «Св. Ієронім в пустелі» тощо. Хоча в цих полотнах пейзаж відіграє важливу роль, вони все ще не досягають рівня пейзажної самостійності [39].

Пітер Брейгель Старший, видатний нідерландський художник XVI століття відзначався своєю унікальною майстерністю та створив власний стиль в живопису пейзажів, почасти під впливом творів Ієроніма Босха. Результатом його подорожі в Альпи, стали етюди з натури, які відобразили гірські ландшафти з крутими скелями та стрімкими річками так влучно та правильно щодо перспективи, як ніхто до нього, за винятком Альбрехта Дюрера. Роботи Брейгеля залишаються важливими свідченнями розвитку живопису у Нідерландах та його впливу на мистецтво XVI століття. Роботи живописця, датовані 1565 р. «Зимовий пейзаж з ковзнями та пасткою для птахів» та «Повернення худоби» стали зразками для наступників (Рис. А.1.2.5–А.1.2.6).

У живописних полотнах Брейгеля переважають глибокі брунатні тони землі, які створюють підґрунтя для інших кольорів, та блакитно-зеленкувате листя, яке часто зображувалося крапковим способом. Етюди П. Брейгеля

Старшого відрізняються своєрідністю і вмінням віртуозно передавати атмосферні явища та атмосферу.

Як згадується у виданні «Історія зарубіжного мистецтва» (колектив авторів: Панфілова О.Г., Рублевська Н.В., Тарасюк І.І.), своє прізвище «мужицький», П. Брейгель Старший отримав саме за пейзажі серії «Пори року», в яких він зобразив простих, неблагородних персонажів – мужиків [36, с.102]. «Осінній гірський пейзаж з худобою, що пасеться», «Грудневий пейзаж», «Лютневий пейзаж», «Сніговий пейзаж», відображають стан природи в різні пори року, надаючи кожному пейзажному стану своєрідну атмосферу та настрій [38]. Морські пейзажі П. Брейгеля Старшого славляться як перші в історії цього жанру.

У другій половині XVI століття в фламандському живопису виник новий напрям, який вирішував окремі проблеми, пов'язані з зображенням природи (Рис. А.1.2.7). В цей час труднощі з передачею поверхні землі були усунені шляхом розташування зображення в різних планах, за допомогою так званих «куліс», що створювали враження глибини. Складнощі перспективного викривлення простору також вирішувалися за допомогою «трьох планів» – брунатного переднього, зеленого середнього і голубого дальнього планів. Проте однією з найважливіших інновацій цього періоду був спосіб зображення листя дерев. Замість традиційного методу створення зелені за допомогою малих крапок, художники почали використовувати пучковий стиль, що був більш реалістичним і дав можливість створювати листя, пучок за пучком, на передньому плані. Це сприяло більшій деталізації та реалістичнішій презентації пейзажу.

Стрімкого розвитку пейзажний живопис набуває у французькому живопису Н. та Г. Пуссенів та К. Лоррена у XVII ст. (що на відміну від попередників віддавали перевагу широким розлогим пейзажам). Як пише Л. Білозуб, саме Клод Лоррен в своїй творчості розвинув напрям «класично ідеалізованого пейзажу», вважаючи світло та повітря в пейзажах Лоррена – їх найсильнішими рисами [7, с. 89]. Художник зображує пейзажні види через

гавані з величними спорудами на фоні безкрайнього моря. Він відтворює трави, квіти та гілки величезних дерев, ретельно враховуючи всі деталі. К. Лоррен сповнює свої картини веселим, яскравим сонячним світлом, наважується на зображення сонця, що сходить або заходить, сонця у половині дня – коли воно найбільш яскраве. В своїх картинах «Морська гавань», або «Селянське свято» він віртуозно передає золоте сонячне світло, незважаючи на активне використання важкуватого брунатного або рудуватого кольору фарби у загальному колориті.

Але лише в полотнах великих голландців XVII ст. – в маринах Я. Порселліса, С. де Влігера, сільських видах П. де Молейна та в річкових пейзажах Я. ван Гойена та С. ван Рейсдаля пейзаж набуває дійсної величі. Пейзажний жанр Голандії XVII ст. виражає свідому відмову від ідеальної форми та загальної композиції, і надання переваги окремому, конкретному мотиву з реальної, буденної природи. Це нагадує споглядання природи очима звичайної людини в її повсякденному оточенні та відображення суб'єктивних відчуттів цієї людини.

Завдяки цьому своєрідному підходу до мистецтва, голландський пейзаж став втіленням багатства реальних вражень від природи, спостережень, здійснених звичайними людьми у їх природному середовищі. В свою чергу це спричинило формування різних тематичних напрямків голландського пейзажу.

До пейзажного живопису, який не залежить від жанрової картини, а представляє самоцінність пейзажного мотиву належать епічні, сповнені величі та драматизму пейзажі Г. Сегерса («Вид міста Ренена», «Гірський пейзаж» та ін.) а також спокійно-розслаблені, інколи радісні, сповнені внутрішньої сили, пейзажі, Я. ван Рейсдаля («Морський берег», «Лісове болото», «Пейзаж с подорожнім», «Замок Бентхейм» та ін.)

Нагадуванням про великого пейзажиста – «малого голландця» Я.В. Дельфтського стали його найвідоміші своїм артистизмом пейзажі – «Вуличка у Дельфті» та «Вид Дельфту». Пейзаж «Вид Дельфту» зображує

мальовничий силует вулички міста Дельфт, який відображається у воді. Це полотно створене в протиріччі з умовними прийомами пейзажного живопису свого часу, намальовано з натури, без «кулісного» першого плану, по-суті є одним з перших прикладів плернерного живопису, в якому відчувається світло і повітря.

Найбільш вагомою перевагою пейзажів Вермеєра мистецтвознавці вважають віртуозність у передачі ілюзії світло-повітряного розташування предметів [7, с. 86–89]. Як колорист, в своєму живописі Я. Вермеєр, зливав барвисті локальні кольори зі світлотіньовим підмальвком прописки, залишивши свою манеру письма досі маловивченою.

Англійський художник Т. Гейнсборо (1727-1788) уславився своїми реалістичними пейзажами, що об'єднували просту композицію з витонченою обробкою форм, характерною для рококо. Т. Гейнсборо майстерно володів колоритом, використовуючи холодні блакитні та рожево-вохристі тони, завдяки яким він створював загальний колорит пейзажів. Пізніше, Дж. Констебль вніс новації у розвиток англійського пейзажу, розпочавши писати картини на відкритому повітрі. Ця практика майстра дозволила продемонструвати гармонію та матеріальність об'єктів природи та влучно відтворювати світло-повітряне середовище. Характерні динамічні фактури мазків у творах Констебля додають його пейзажам живого виразу і реалізму. До прикладу, таким є його пейзаж «Хлібне поле» [53].

Остаточно, як самостійний жанр пейзажний живопис оформлюється в XVIII–XIX ст., з появою таких майстрів, як Ж.-Б.-К. Коро, К. Піссарро та К. Моне. Вони досліджують природу як окремий об'єкт мистецтва і розвивають нові техніки та стилі для емоційної передачі краси пейзажу. Саме цей період став початком розвитку самостійного пейзажного живопису. В час утвердження французького класицизму проголошується культ «прекрасної природи (впорядкованої)», що не лише впливає на розвиток пейзажу в живописі, але й дає початок розвитку паркового мистецтва [15, с. 82]

У XIX столітті процес розмежування живопису і графіки остаточно

завершується, що було обумовлено низкою факторів, включаючи розвиток технологій, нові художні тенденції та зміни в культурному контексті. Живопис відзначався відтворенням реальних співставлень кольорів, що виражають сутність предметів, їх естетичну цінність для створення настрою, емоційної виразності та вираження своїх ідей. Цей розмежувальний процес окреслив специфіку та унікальність кожного мистецтва, і в результаті, графіка і живопис стали для художників двома різними шляхами втілення свого образного бачення.

Революцію в світі живопису здійснили імпресіоністи, звернувши свою увагу на колористичні якості природи, відчуття світла та атмосфери. Вони відмовилися від деталізації та лінійної чіткості, яка була характерною для попередніх епох живопису. Саме живопис на пленері дав можливість не лише констатувати зміни у природньому середовищі людини, але й на думку Є. Коваленко, дозволив стати «вираженням почуттів, переживань, роздумів митця, виражених у узагальненому образі» [21, с. 254]. Приклад такого підходу до пейзажного живопису демонструє Теодор Руссо у своїй картині «Сонце, що заходить». Художник передавав захід сонця не через лінійні деталі, а через виразні колористичні мазки та світлові ефекти.

Каміль Коро у пейзажі «Віз сіна» передав динаміку та красу природи у скромному сільському краєвиді. На полотні можна побачити віз, який рухається по розбитій дорозі. Кожен елемент картини просочений живим природнім світлом. Земля, насичена вологою, а повітря наповнене ароматом після дощу, створюють атмосферу свіжості та життєрадісності. Глядач майже відчуває як швидко рухаються хмари а листя дерев тріпоче під впливом легкого весняного вітру (Рис. А.1.2.8)[11]. Таку ж легкість новаторського письма спостерігаємо й в пейзажі «Порив вітру». Художник використовує швидкі легкі мазки, щоб передати життєрадісну енергію природи. Колір має велике значення в творчості Коро, і він уникає яскравих та різких тонів, вдаючись до сріблясто-сірих або золотисто-коричневих відтінків. Це дозволяє йому досягти вишуканості та глибини колірної гами, відображаючи

виразність пейзажних образів.

Французький художник Клод Моне уславився своєю здатністю передавати найтонші переливи світла і тіні в пейзажах. Його серія картин, які відображали Лондонські тумани, привертає увагу своєю колористикою та здатністю передати атмосферу світло-повітряного середовища. У картині «Бузок на сонці», можна спостерігати, як барви та відтінки грають під дією сонячного світла на гронах бузку. Спостереження за тим, як колір змінюється з різних поглядів і за різних погодних умов, було одним із головних аспектів імпресіонізму. Художники цього напрямку намагалися відтворити не лише саме світло, але і те, як воно впливає на колір об'єктів. Світло-повітряне середовище в живописі К. Моне поступово втрачає свою предметність, матеріальність та передстає глядачу як розмаїття різкоколірних мазків, які тим не менш складають зрозумілу з образного боку колірно-тонову пляму зображуваного [7, с. 115]. На полотні «Враження. Сонце, що сходить», К. Моне зафіксував момент, коли світло ранкового сонця переливається на поверхні води та створює магічний ефект. Художник зміг передати атмосферу і відчуття миттєвості у своїх роботах, використовуючи колір і світло як основні засоби виразності. Легкими сонячними блисками відіграє пейзаж Моне «Квіти на берегах Сени» (Рис. А.1.2.9) [20].

Одна з ключових тенденцій у розвитку живопису в ХІХ столітті – живописці почали активно досліджувати і відтворювати ефекти світла, тіні, туман та атмосферу. Це був період, коли художники, такі як Клод Моне, Вінсент ван Гог, Огюст Ренуар, Едуард Мане і Анрі де Тулуз-Лотрек відкрили нові технічні можливості в мистецтві живопису. У цей період композиція в живопису стала колористичною, а кольори – ключовим елементом створення настрою та емоційної виразності в картині.

Така тенденція у живопису сприяла розвитку імпресіонізму та постімпресіонізму та залишила вплив на подальший розвиток мистецтва в подальшому його розвитку.

1.3. Видатні пейзажисти українського походження – фундатори «українського» стилю в живописі XIX– початку XX ст.

Видатні художники XIX– початку XX ст., які походили з України або жили й працювали в Україні, внесли значний внесок у вітчизняне та світове мистецтво, створивши картини, які відобразили історію та культуру України, а також залишивши для нащадків враження від українських пейзажів і тогочасного побуту.

Імена Т. Шевченка, Л. Жемчужникова, І. Соколова, К. Трутовського відомі, як імена митців, що сформувалися близько 50-60-х рр. XIX століття, в перехідний період між романтизмом та реалізмом [51]. Пейзажі в їх творчості зазвичай мають другорядне значення, вони підпорядковані загальній дії картини. Але вони доповнюють сюжет побутових і обрядових сцен їх картин.

Так, до прикладу, в роботах К. Трутовського, який провів своє дитинство в Харківській губернії, бачимо досить точно виконані ландшафти українського передмістя або навколишніх сіл, що підсилюють образне звучання сюжетів в картинах «Білять полотно» (1874), «В місячну ніч» (1881), «Весільний викуп» тощо (Рис. Б.1.3.1–Б.1.3.2) [14].

Цікавою фігурою в українському пейзажному та побутовому живописі XIX ст., на думку Ю Соловйової, є Василь Штернберг. Його вагомим внеском у розвиток пейзажу є те, що вперше в історії українського мистецтва людину було зображено в контексті реальної природи. Одне із його найвідоміших творінь, «Переправа через Дніпро під Києвом», стало символом цього нового підходу до пейзажу [45, с. 48].

У ґрунтовному дослідженні «Про мистецтво та художню критику України XX століття» М.О. Криволапов згадує про Петра Левченка (1856–1917) як про майстра сумних пейзажів віддалених куточків України. В роботах художника переважали похмурі, оповиті туманами осінні та зимові краєвиди, немов би висловлюючи його громадянське ставлення до тяжкого життя українського селянства [24]. Ю Нельговський та Д. Степовик також характеризують П. Левченка як тонкого колориста, що особливо проявляється

в пейзажі «Село взимку», знаходячи вираження в «поєднанні коричневих, сизуватих і жовтуватих кольорів», які підкреслюють похмуру емоційність пейзажу [50, с. 124].

Свою думку висловлює Ю. Соловійова, говорячи про П. Левченка («Водяний млин») поряд з К. Костанді («Бузок»), В. Орловського («Відпочинок у степу»), С. Світославського («Вітряк») як про провідних майстрів українського пейзажного живопису середини ХІХ ст. [45, с. 49]. Щодо іншого художника цього періоду – Л. Похитонова, відомого у своїх пейзажах-мініатюрах «тонким колоритом та ліричним настроєм», то на думку М.О. Криволапова з усіх українських майстрів він максимально був наближений у своїй творчості до імпресіоністів («Зимові сутінки на Україні») [24, с. 41].

Як вважає А.А. Жаботюк, живопис України кінця ХІХ– початку ХХ ст. еволюційно базується на мистецтві саме національних художників попереднього періоду, зокрема, на здобутках Т.Г. Шевченка в царині розвитку реалістичного живопису та під впливом передвижників [17, с. 8].

Видатний живописець пейзажів М. Мурашко заснував в кінці ХІХ– початку ХХ ст. київську рисувальну школу, підтримувану провідними художниками-передвижниками. У творчості багатьох українських художників цієї школи знайшли свого відображення тема народності та традиційності, зокрема, селянська культура та життя. На тлі інших вирізняється своєю творчою манерою Микола Пимоненко – український живописець, відомий своєю здатністю передати життя та реалізм селянського життя. Його роботи часто зображували селян у різних життєвих ситуаціях, віддзеркалюючи їхні труднощі та радості. Відомі його картини сюжетного змісту, пейзажі в яких набувають важливого, майже самостійного значення. З-поміж таких – «Весілля у Київській губернії», «Жниця» (1889) [51].

Володимир Орловський (1842-1914) стоїть у витоків української національної школи пейзажу, а його творчість відзначається високою майстерністю і глибоким патріотизмом. У книзі «Українське мистецтво: від

найдавніших часів до початку ХХ ст.» (авторський колектив: Ю. Нельговський, Д. Степовик, Л. Черепанова) йдеться про те, що саме творчість В. Орловського (1842–1914) демонструє поступовий перехід від піднесеного академічного пейзажу, до більш реалістичного зображення природи [50, с. 122]. Не зважаючи на замилювання творчістю французьких художників, В. Орловський зумів підкреслити епічність природи, зв'язавши її значення з існуванням людини. Так, один з творів живописця, картина «Жнива» передає передгрозовий стан природи, гостро насичена драматизмом. Цьому емоційному впливу на глядача сприяє обраний сюжет, в якому жниці працюють на полі, незважаючи на те, що ось-ось почнеться злива, про що говорить небосхил, зтягнутий важкими синьо-сірими хмарами. Колористичний контраст великого за площею темного неба та смуги жовтого, майже золотого лану досить епічний і з точки зору колірною звучання й з тематичного – природа в очікуванні оновлення.

О. Бардаш акцентує увагу на тому, що багато хто з українських живописців названого періоду (С. Васильківський, О. Сластіон, М. Самокиш, П. Мартинович, Ф. Чуприненко, М. Пимоненко, І. Шульга) є учнями І. Рєпіна, українця за походженням. При цьому дослідниця також згадує ім'я С. Васильківського (Рис. Б.1.3.3–Б.1.3.6), «якого по праву вважають одним з фундаторів українського національного стилю в живописі» [3, с. 319]. З-поміж розмаїття пейзажних тем, провідною з яких була тема української сільської природи, С. Васильківський в своєму живописі також торкався надскладної для створення образів теми прибережного морського пейзажу («Океанський прибій», «Прибій»), блискуче зобразивши стихію моря й білу піну хвиль. У мистецтвознавчому описі колекції творів Харківського художнього музею так характеризуються ці картини: «Обидві роботи вирішено в різному колористичному ключі. «Прибій» – у ніжних переходах рожево-золотистих фарб, «Океанський прибій» – у холодній блакитно-лазуровій гамі. У цих картинах небо стає емоційно-живописним камертоном зображуваного, там теж триває «небесний бій» хмар і потоків повітря і світла,

що блискотить у бездонній височині» [48, с. 100]. С. Васильківський, який як і І. Айвазовський, М. Гриценко, О. Боголюбов, не намагався вплинути на глядача трагічною величчю природи, а транлював власне захоплення природньою стихією.

Ю. Скаканді, аналізуючи пейзажний живопис кінця ХІХ–початку ХХ ст., присвячений Україні, поряд з В. Орловським (Рис. Б.1.3.7), І. Похітоновим, С. Васильківським, П. Левченком вважає видатною постать українського художника С.І. Світлицького. С. Світлицький відомий значущою роллю в розвитку українського пейзажного живопису – своєю творчістю він допоміг сформувати українську школу живопису та вніс особистий стиль в пейзажну традицію. Його роботи відзначались чуттєвим ставленням до природи, здатністю передати її український характер. Він часто зображував українські пейзажі, села, дороги, намагаючись відтворити їхню атмосферу та виразність, немов би спостерігаючи їх очима звичайної людини. Його «Воли на оранці» демонструють відчуття епічності природи, перемішане з ліричним ставленням до зображуваного [42, с. 257].

В історії пейзажу 70-80-х років ХІХ століття видатне місце займає художник Архип Куїнджі, уродженець м. Маріуполь. Його відомі твори на українську тему: «Степ» (1875), «Чумацький тракт» (1875), «Українська ніч» (1876), «Вечір на Україні» (1878), «Березовий гай» (1879), «Місячна ніч на Дніпрі» (1880, варіант 1882) (Рис. Б.1.3.8), «Захід сонця в степу» (бл. 1900), «Нічна» (1905—1908) [33, с. 340], а вся творчість поетизує українську природу. За свідченнями сучасників, А. Куїнджі уславився своєю винятковою здатністю передавати світло та атмосферні ефекти в своїх картинах. Живопис Куїнджі вражає глядачів високою поетичністю та майстерністю, досягаючи майже ілюзії світла за допомогою олійних фарб, а сила світла в його картинах створює враження мерехтливості та таємничості.

Важливим аспектом його творчості була новизна у виборі пейзажних мотивів – він малював традиційні образи України – види березових гаїв, освітлених яскравим сонцем, перспективи Дніпра під ясным місячним світлом,

зображення сонячних заходів і світанків. Куїнджі надавав українській природі та пейзажам м'яку та чарівну ауру, що чудово працювало на створення образу пейзажу [51].

Спробу дати характеристику творчості А. Куїнджі як українського живописця-пейзажиста, творчість якого традиційно для того часу було русифіковано, здійснює С. Король, доходячи висновку що його «...романтичне цілісне, можна стверджувати, – пантеїстичне сприйняття природи дало поштовх для викорінення з художньої творчості тенденційності» [22, с. 425]. До того ж, пише С. Король, унікальність А. Куїнджі як педагога досить недооцінена. Адже він вважав основоположним етапом у процесі навчання живі етюди, які водночас, він забороняв механічно відтворювати в картинах, акцентуючи увагу на важливості художнього образного відбору, прагненні висловити внутрішню суть картини, в чому він вбачав головну мету художника та мистецтва [22, с. 425].

На жаль, сучасники не можуть сповна оцінити рівень пейзажного таланту А. Куїнджі через нестійкість складу фарб, які він використовував у своїй роботі. Це є однією з реалій мистецтва, де час і вплив зовнішніх факторів можуть призвести до пошкодження чи втрати оригінального колориту картини. Проте, залишилися описи тогочасних художників й мистецтвознавців, які засвідчують, що пейзаж А. Куїнджі «Місячна ніч на Дніпрі» дивовижно наповнений світлом і повітрям.

В ранніх роботах А. Куїнджі, таких як «Татарська сакля» (1868) і «Буря на морі при заході сонця» (1869) ще можна відчувати вплив Айвазовського. Але у пейзажі «На острові Валаам» (1873 року) вже можна помітити відмову від ефектно-романтичного стилю. Куїнджі вибрав інший напрям, більш схильний до реалізму та більш спрямований на поглиблене вивчення деталей та внутрішнього стану природи. З-поміж таких картин, де художник, відштовхуючись від загальних вражень, досягав емоційного відтворення природи, можна назвати наступні: «Українська ніч» (1876), «Після грози» (1879), «Березовий гай» (1879), «Місячна ніч на Дніпрі» (1880), «Дніпро

вранці» (1881). Ці пейзажі належать до періоду зрілості творчості А. Куїнджі. В них відчувається відмова від меланхолійних та містичних мотивів раннього періоду на користь поетизації природи, підкреслення її краси та гармонії.

Досліджуючи розвиток історичного жанру в українському живописі кінця ХІХ– початку ХХ ст., О. Бардаш говорить про те, що протягом ХІХ ст. образотворче мистецтво демонструє поступовий перехід до реалістичного живопису, а українське малярство цього періоду дає життя новому напрямку в мистецтві живопису – національному. «Український стиль у живописі сформувався під впливом національно-культурних традицій, народної творчості, зразків декоративно-прикладного мистецтва, традицій класичного мистецтва, зокрема реалістичного напрямку. Він був представлений різними жанрами (портрет, історичні сюжети, батальні сцени, пейзаж)» [3, с. 319].

На думку Ю. Скаканді, провідною, на ниві ліричного пейзажу ХІХ – початку ХХ ст. в Україні передстає постать Івана Труша. Його картини часто позначені відсутністю людини в пейзажах, але людина в них присутня духовно [42, с. 258]. Будь-який з пейзажів І. Труша образний та емоційно насичений, національно забарвлений, в них він немов би взаємодіє з природою. Такі його пейзажі як «Захід сонця в лісі», «Кримський берег», «Пейзаж з кипарисами», «Травнева ніч» і «Пейзаж з березою» та ін. наповнені виявами любові до рідних просторів, до гуцулів (Рис. Б.1.3.9–Б.1.3.10) [49].

У дослідженні «Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття» (автор А. Жаборюк) підкреслюється вирішальна роль саме І. Труша у розвитку живопису західної частини України. Митець залишив нащадкам ліричні, проникнуті філософським духом твори пейзажного характеру, зокрема, найбільш відомі своїм філософським, критичним ставленням до тогочасного життя – «Сільський господар», «Жнива», «З млина додому» та ін. [17, с. 248].

В цей же час, наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. триває активний процес взаємодії та протистояння між художниками-реалістами, передвижниками та

модерністами, підносячи саме реалістичний напрям до нового рівня в мистецтві живопису. За висловом А. Жаборюка, саме цей період відбуваються пошуки «великого стилю», прагнення до «монументалізації, філософського поглиблення й поетизації образів» [17, с. 303]. Поряд з продовженням народних, демократичних традицій ХІХ ст. у реалістичному пейзажному живописі виникають нові течії, обумовлені орієнтацією на процеси в мистецтві Західної Європи.

Висновки до розділу 1

Для вирішення поставленої проблеми у першому розділі було проаналізовано ключові терміни та поняття, пов'язані з нею, а також прояснити значення пейзажного живопису та його функцій. Зокрема, це стосується термінів «мистецтво», «живопис», «пейзаж», «реалістичний пейзаж» та ін.

Було з'ясовано, що художні цінності пейзажу виявляють здатність відрізнятися від суб'єктивних оцінок. Водночас, у пейзажному живописі демонструється вплив стильових мистецьких течій та виявляється особистий стиль митця. Будучи жанром образотворчого мистецтва, пейзаж здатен змінювати свої функції та значення залежно від його сприйняття. Він часто викликає прості, але емоційно насичені реакції, коли глядач асоціює його зі своїми повсякденними уявленнями про природу. Пейзажі поділяють на реалістичні та декоративні. З огляду на ті емоції, що здатен викликати пейзаж, він має різновиди: романтичний, ліричний, героїчний, фантастичний або абстрактний. Пейзаж володіє низкою значень: естетично впливає на глядача, є важливим пам'ятником мистецтва і культури певної епохи, сприяє розвитку культури, передає духовність та історичний досвід різних епох, документує зміни в природі.

Еволюція пейзажу, його технічних та художніх трансформацій є важливою складовою вивчення історії людства. Ця історія пронизана творчими досягненнями та інноваціями художників, які відображали свій

світогляд через зміни в образотворчому мистецтві. Розуміння історії пейзажу вимагає аналізу не лише художніх аспектів, а й технологічних методів, використовуваних митцями в різні епохи – від стародавності й до початку ХХ ст.. З цією метою було здійснено вибірковий аналіз творів відомих пейзажистів (Леонардо да Вінчі, Рафаель Санті, Джорджоне, Тиціан, Йоахім Патинір, Пітер Брейгель Старший, Клод Лоррен, Ян Вермеєр Дельфтський, Т. Гейнсборо, Дж. Констебль, Теодор Руссо, Клод Моне) – від епохи Відродження й до французьких імпресіоністів.

Творчість фундаторів «українського» стилю в живописі – видатних пейзажистів українського походження ХІХ–початку ХХ ст. була розглянута в п.1.3. З поміж таки імен виокремлюємо – Т. Шевченка, Л. Жемчужникова, І. Соколова, К. Трутовського, П. Левченка, С. Світлицького, М. Пимоненка, В. Орловського, С. Васильківського, А. Куїнджі, І. Труша. Їхні твори не тільки представляють історію та культуру України нащадкам, але й є естетичними зразками художнього відтворення українських пейзажів та тогочасного життя. В своєму живописі, дотримуючись історичної правди та національної самобутності вони розкрили ментальну спадщину та духовну глибину українського народу. Водночас, зазначаємо, що в ХХ ст. поряд з подальшим розвитком народних та демократичних традицій у вітчизняному реалістичному пейзажному мистецтві виникають нові течії, орієнтовані на мистецькі зміни Західної Європи.

РОЗДІЛ 2

СТВОРЕННЯ ПЕЙЗАЖНОЇ КОМПОЗИЦІЇ В МАТЕРІАЛІ

2.1. Творчість українського живописця кінця ХІХ ст. С. Васильківського – джерело виникнення ідеї пейзажного живопису

Пейзаж – найбільш розповсюджена тема живопису за усіх часів. Існує середовище, у якому природа і результати людської діяльності знаходяться у відносній рівновазі, а подекуди природа має домінуюче значення. Таким середовищем, що зберігає відлуння традицій народу, етнічну чистоту та одухотвореність, є сільська місцевість або передмістя. Природа, яку з таким замилюванням та ретельністю зображували І. Айвазовський та М. Гриценко, М. Пимоненко та А. Куїнджі донесла до наших поколінь своє аутентичне звучання у зображеннях левад, степів, сільських хат, церков, у струнких осококах, тихих плесах із човнами та квітучих українських ланах.

Кожне нове сторіччя збагачувало мову пейзажу новими відкриттями, що дозволяли художникам виражати суть своїх творів засобами живопису та за умови сформованого власного стилю письма перед глядачем. Але на нашу думку картини саме українських художників-пейзажистів відзначені особливим духовним, моральним ставленням до пересічного, звичайного вітчизняного краєвиду. Пейзажі українського художника С. Васильківського (1854–1917), представлені у Додатку В (Рис. В.2.1.1–В.2.1.8) надихнули на вибір теми кваліфікаційної роботи та надали можливості скласти в подальшому задум пейзажної композиції

Живописна спадщина С. Васильківського вражає своєю органічною сплетеністю пейзажу та історії побуту українського селянства, оскільки саме С. Васильківському завдячуємо розвитком історичного жанру в українському мистецтві кінця ХІХ ст. Кожна картина С. Васильківського стала виразом глибини сприйняття та відтворення образів героїчного минулого українського народу на тлі характерного українського пейзажу [3, с. 320].

До думки мистецтвознавців про важливий вплив живопису С. Васильківського на розвиток національного реалістичного пейзажу приєднується і О. Денисенко, автор вступної статті до каталогу ретроспективної виставки художника в Харківському художньому музеї [41].

Вивчаючи живопис барбізонців – групи французьких реалістів середини ХІХ століття, С. Васильківський намагався застосовувати в своїй творчості їх техніку живопису, манеру відтворення кольорів та світла, емоційність передачі природи, що згодом призвело до появи освітленої, наповненої грою сонця палітри фарб в його роботах. Намагаючись проникнути в суть зображеного та виразити оповідь про природу в живописній мові, митець не залишався на поверхні сюжету, а вдавався в глибокий аналіз структури образів. Прагнучи охопити у своїх полотнах все – як природу, так і життя селян, С. Васильківський найкраще відтворює це через краєвиди. Людські постаті художник зображував зазвичай з боку, або спиною до глядача, майстерно вплітаючи їх у природний пейзаж. У його композиціях, сюжетні події майже завжди залишалися другорядними в порівнянні з величним розлогим пейзажем [40].

Споглядаючи такі картини С. Васильківського як «Пейзаж із вітряними млинами та візком, запряженим кіньми» (1910-ті рр.) або «Млин» (1910-ті рр.) ми бачимо збережені від плину часу українські краєвиди.

В «Пейзажі із вітряними млинами та візком, запряженим кіньми» художник використовує дещо завищену лінію горизонту, демонструючи глядачеві шлях до млинів як стежку, яка веде наверх до пагорбів, на яких розташовано декілька млинів на тлі висвітленого блакитного неба з хмарами рожевуватого відтінку. Все вказує на те, що це ранок – вранішнє сонце кидає легкі перлинні рефлекси на вітряки, що розташовані подалі від глядача, освітлюючи їх. Натомість найближчий вітряк ще охоплений напівтінню і цей живописний прийом вдало з'єднує його масу з лівою частиною степного пейзажу. Битим шляхом, який розбігається на невеличкі стежинки по обидва боки картинної площини поволі піднімається запряжений віз, везучи на млин

мішки з зерном. Пейзаж навіює відчуття спокою, умиротворення, ліричне сприйняття початку дня.

В інших картинах автора – «Козаки в степу» (1990-і рр.) (Рис. В.2.1.7) або «Пасовище» (Рис. В.2.1.8.) ми відчуваємо ранок в українському степу – освітленість та колористика пейзажів реалістично й водночас, емоційно, передають ранковий стан краєвиду. Безкраї степи, курган вдалечині спостерігаються через постаті козаків на конях – ранковий козацький дозор.

За допомогою м'якого, неконтрастного колористичного рішення автором переконливо описано буйне різнотрав'я українського степу, підкресленого вохристо-сивими кольорами ковили на передньому плані картини. Ранкове небо в широкій панорамі підсвічується сонцем, світло від якого художник накладає на масивні силуети хмар блакитнувато-бузкового кольору з висвітленими краями, які за рахунок наближеного до тону небокраю, здаються легкими, невагомими. Все говорить про те, що степ ще спить, лише козаки на конях вже стережуть цей спокій.

В картині «Пасовище» в степний ландшафт включено зображення гурту худоби та постатей пастухів. Праворуч художник розташовує розлоге старе дерево, контрастно передане тоном. Ліворуч біля ставка, зарослого очеретом пасеться худоба. Занижена лінія горизонту надає ваги й майже епічності цьому пейзажу. Майстерність у передачі стану освітлення, м'якість, тональна й колірна зближеність, неяскравість кольорів, узагальнює пейзаж й викликає ліричні емоційні відчуття від його споглядання.

Ще однією важливою для нас роботою С. Васильківського є «Ранок. Отара в степу», за яку він у 1884 році за свою картину отримав визнання й був нагороджений золотою медаллю [54]. В пейзажі бачимо отару вівців, що пасуться в полудень в степу. Степова широчінь освітлена яскравим літнім сонцем. Рудуваті, вже полегли, трави кидають рефлекси на постаті овець. Вдалечині видніються ще зеленкуваті пагорби, але все говорить про розпал літа – голубе, з золотими відблисками небо, насичене спекою повітря, у якому неначе розлиті спокій і задоволення. Цей твір було визнано одним з

кращих в українському пейзажному живописі, в якому художник майстерно втілює глибоко узагальнений образ України, правдивою, зворушливою мовою та виразною живописною майстерністю.

У своєму живописі С. Васильківський виявляє себе майстром передачі внутрішньої суті природи, кожен з його пейзажів наповнений своєрідною енергією та особливим духом української природи й саме через це його творчість стала джерелом натхнення для виникнення нашої ідеї виконання пейзажної композиції.

2.2. Розвиток ідеї та формування задуму кваліфікаційної роботи

Ідея створення пейзажу може бути інтерпретована по-різному залежно від конкретного митця, його вміння створювати образ, манери його письма, але головна мета пейзажного живопису полягає у тому аби передати настрій, створити глядацькі емоції через художній образ пейзажу.

Розвиток ідеї через чисельні замальовки та етюди допомагає сформуватися задуму. В цьому живописцю стає в нагоді виконання замальовок, етюдів в умовах пленеру (від франц. «en plein air» – на свіжому повітрі), оскільки лише досвідчені митці здатні створювати пейзажі за уявою, яка базується на накопичених зорових враженнях та творчому досвіді. Сам термін «пленер» так пояснює О. Сова – це «...робота художника на відкритому повітрі, просто неба, під час якої вивчаються враження від світлоповітряних ефектів у пейзажі, натюрморті, портреті поза межами майстерні». Також термін використовують аби підкреслити, що живопис виконувався «...в умовах відкритого природного середовища за активної участі світла та повітря» [44, с.229].

Питанню розвитку пленерної традиції в пейзажному жанрі присвячує увагу Н. Бондарчук й зауважує, саме вивчення природи на пленері, розвинуло імпресіоністичні риси живопису художників кримського півдня України, дозволяючи ефективно працювати з кольором та фактурою пейзажів [9]. В свою чергу А. Носенко досліджує художній метод живописців Одеси й

доходить висновку, що особливістю їх художнього методу є суміщення роботи в майстерні та на пленері, що дозволяє досягнути правдивого вирішення стану освітленості та колірної гармонійності пейзажів [35].

В «Методичних рекомендаціях до самостійної роботи з навчальної (художньо-творчої) практики (пленер)» за змістовим модулем «Композиція пейзажу (на основі натурних етюдів і замальовок)» (О. Котова [23, с.24]) йдеться про те, що важливо враховувати той аспект, що колірний відтінок, насиченість і світлота кольорів залежать від впливу один на одного різних частин пейзажу. Елементи етюдів, розташовані на одній площині, взаємодіють між собою, визначають колорит пейзажу в певному світловому середовищі [23, с.24].

Створення композиції пейзажу на задану тематику – це завжди копітка робота, що потребує попереднього збору вражень від робіт відомих митців, так – як минулих часів, так і сучасних. Тому що ідея пейзажного твору може виникнути під впливом аналізу творчості певного митця, – чи то композиційного конструкту його картини, чи її колористичних переваг, чи сюжетної лінії. Цікавість може викликати й манера живопису художника, на прикладі якої варто повчитися новачку.

Ідея створення пейзажної композиції, яка за прикладом творчих прийомів великого українського пейзажиста С. Васильченка мала транслювати особливе звучання української сільської природи, її ранкового спокою, тихе замилювання красою «малої» вітчизни – сільської місцевості, стала відправною точкою для подальшої роботи.

Практична частина кваліфікаційної роботи – сільський пейзаж зі стіжками сіна мала на меті відтворити простоту та спокій сільської природи, виразити повагу до української культурної спадщини, викликати позитивні естетичні враження. Звісно, що така мета потребувала логічно побудованої композиції та пошуків колористичного вирішення.

Поступово відбувалося формування задуму композиції. Варто зазначити, що саме пленерна практика, виконання етюдів під час поїздок у

передмістя, до села, дозволила нам вивчати природу у її особливих сезонних станах. Спостереження ландшафту взимку, восени, навесні та влітку допомогли визначитися з порою року в нашій композиції – було вирішено, що основою для пейзажу стане саме ранкова природа влітку.

На думку А. Яланського живопис розвинувся з уважного погляду стародавніх художників на об'єкти, що їх оточували в дійсному навколишньому світі (дерева, гори, споруди, предмети, люди, тварини тощо). Досліджувалися й були описані закони перспективи і світлотіні, гармонії кольорових поєднань, колориту тощо. Використовуючи реальну природу, емоційні враження, отримувані від її спостереження для натхнення, художники створили образний код мови живопису – засіб відтворення реальності у мистецтві. Отже, саме предметність зображуваного виступає як надважлива якість у вивченні реального світу для її послідувочої образної трактовки художником-живописцем і є результатом еволюційного розвитку методів художнього сприйняття й відтворення реальних явищ у мистецтві через створювані образи, образну інтерпретацію [56].

Посилаючись на базові методичні висновки в дослідженнях Н. Волкова, Н. Маслова та А. Унковського, автор говорить про важливість для художників-пейзажистів передачі предметної зображуваності природи, її об'єктивних якостей через суб'єктивну образну оцінку художника. Погоджуючись з іншими, автор наголошує на тому, що саме цю важливу якість пейзажу варто й необхідно практично вивчати в умовах пленеру, оскільки «...сила емоційного впливу і естетичної виразності творів пейзажного живопису залежать від глибини і правдивості їхнього змісту та довершеності виражальних засобів. Змістом образотворчого мистецтва є реальна дійсність, відображена у художніх образах» [56, с.125].

Окрім завдань вибору сюжету, композиційної побудови, правильної передачі кольоро-тонових відношень між основними зображеннями та світло-повітряним середовищем, було поставлено за мету – передати емоційний стан природи та створити цілісну, здатну естетично впливати на

глядача, колористично виразну станкову роботу – олійний живопис «Сільський пейзаж влітку».

Поступове формування задуму зосередило нашу увагу на побудові сюжету та композиції, які би відтворювала задум. В розбудові пейзажної композиції ми схилилися до передачі стану природи через зображення стіжків (копиць) сіна на тлі сільського лану південної України. Спостереження за реальною природою влітку дозволили зауважити особливості стану зображень.

В етюдах було зафіксовано, що вранці стіжки сіна мають визначений колорит в світло-повітряному середовищі відкритого простору. Саме цю особливість ми використовували у спробах створити естетично привабливий образ типової української природи. Під ранковим сонцем текстура копиць, їх колір може відбивати теплий золотий відтінок сонячного світла, створюючи м'який, приглушений блиск на поверхні. Шари соломи можуть виглядати жорсткими або пухнастими за фактурою, вологими або сухими. На м'якому золотисто-вохристому тлі копиць рефлексує гра ніжних відтінків ранкового світла. Легкі промені вранішнього сонця просвічують подекуди крізь стіжки, створюючи гру світла і тіні, яка підсилює відчуття об'ємності та предметності зображуваного та впливає на передачу глибини простору.

Користуючись теплим сонячним забарвленням, ми прагнули передати фактуру сіна м'яко, з відтінками світло-коричневого та золотисто-жовтого кольорів, аби створити їх форму як легку, пухнасту, не важку задля передачі емоційного відчуття тепла та спокою. На нашу думку пейзаж мав збуджувати уяву глядача, наштовхувати на асоціації та викликати емоції втіхи, радості, заспокоювати.

Необхідно зазначити, що суть реалістичного живопису не обмежується лише точним відтворенням форми предметів та їх кольорових характеристик. Кожен об'єкт має свої унікальні особливості та якості. Зір глядача сприймає та запам'ятовує найбільш видатні риси об'єктів, і саме на них має бути зорієнтована увага художника. Такий тип сприйняття поширюється не лише

на форму, а й на кольори та освітленість. Варто розуміти, що залежно від освітлення, світлотінь і колір об'єкта зображення змінюються й цю якість потрібно враховувати в роботі над станом пейзажу. В живописі кольори розрізняються за певними характеристиками, які включають: колірний тон, світлоту кольору (яскравість) і насиченість [13, с.25–27].

Під поняттям «колірний тон» розуміється кількість і якість світла, іншою назвою колірному тону є – колірний відтінок. Світлоту хроматичного кольору, так же, як і світлоту ахроматичного кольору визначають коефіцієнтом відбиття променів світла. Чим більше у відбитий від предметів колір попадає білих променів світла, тим колір світліший. Під насиченістю ми розуміємо чистоту кольору, ступінь відмінності його від ахроматичного кольору, однакового з ним по світлоті. А значить насиченість кольору – це ступінь вираженості його колірному тону. Домішуючи більш світлі або більш темні за світлою ахроматичні кольори (сірі) до хроматичних, зменшуємо їх світлоту і насиченість [13, с.25–27].

Поєднані разом й вміло використані художником, ці характеристики створюють єдиний комплекс – колорит. За висловом В. Зайцевої «Колорит – характеризується взаємозв'язком між усіма кольоровими елементами зображення, його колірною побудовою. Оцінюючи колорит як складову художньої форми та аналізуючи колористичну побудову творів живопису, <...> колорит допомагає у створенні художнього образу, розкритті змісту твору» [18, с.20].

Разом з тим, поряд з об'єктивними властивостями кольору існує його суб'єктивне сприйняття самим художником та сприймання глядачем. Теплі і холодні кольори за однакових умов відрізняються протилежними оптичними якостями. При денному освітленні теплі кольори сприймаються як ті, що виступають наперед, а холодні як віддалені. Наприклад, жовтий колір зоровим чином ілюзорно наближує поверхню до глядача і розширює її. Червоний колір при тому ж освітленні наближується, виступає наперед, а в сутінках створює ілюзію глибини, віддаляється. Блакитний колір при

денному освітленні відступає углиб картинної площини. В сутінках, навпаки, він виступає на передній план. Предмети, що мають темно-синій та фіолетовий колір, при денному світлі ілюзорно зменшуються в об'ємі.

Це лише поодинокі особливості колірною сприйняття, але вони говорять нам про те, що живописець здатен передавати предметність простору, впливати на глядача, окрім композиційної побудови сюжету, використовуючи знання якостей кольору.

Таким чином, живописець образно відтворює найсуттєвіше і основне (пропорційність, колірні співвідношення та колірні тони, колорит), водночас передаючи правильне уявлення про зображення. Уникнувши надмірної деталізації, передаючи лише вірні тонові та кольорові співвідношення головних деталей пейзажу, художник дозволяє глядачеві сприймати не лише атмосферу природи, але й її матеріальну сутність та стан освітлення. Через власну творчість, образне бачення живописець, узагальнюючи реальні закономірності кольорових явищ, перекладає реальну дійсність на образну мову живопису [56].

2.3. Методика практичного втілення завдань пейзажного живопису в матеріалі

Втілення ідеї практичної частини кваліфікаційної роботи – пейзажної композиції позначилося на виборі олійної фарби у якості матеріалу, який дозволяє створити виразний твір прийомами лесування та корпусності письма як фактурними засобами виразності, й надає більш широких технічних можливостей для створення живописного зображення.

На основі пошуків сюжету під час виконання пленерних етюдів, замальовок з уяви та їх художнього осмислення, розроблялися варіанти сюжетного рішення станкового твору. Як уже згадувалося, за сюжет було обрано звичайний селянський мотив з копичками сіна. Проте в форескізах ми намагалися знайти вигідну для нас лінію горизонту та точку зору, композиційне розташування зображень, варіювали кількість та масштаб

основних предметних зображень (стіжків сіна), що представлено в Додатку Г (Рис. Г.2.3.1-2.3.8).

Етюдна робота включала пошуки композиції пейзажу та стану освітлення. Поряд з цим в тло композиції на етюдному етапі ми пробували увести постаті та змінювали стан природи, час дня та ландшафт. Були спроби зафіксувати стан пейзажу в похмурий ранковий час, коли природа оповита легкою туманною димкою, сонце ще не зійшло й копиці сіна немов би розчиняються у повітряному просторі, контури їх нечіткі, а сонячні рефлекси майже відсутні. Також ми пробували уводити в композицію графічні силуети дерев або вирішувати перший план через масиви квітучих рослин, розміщуючи стіжки на другому плані, з якого відкривається вид на звивисту річку вдалечині.

Виконувалися етюди зі стіжками, досить значними за розміром, на передньому плані. В процесі пошуків ми додавали до них нові деталі – підпорні дошки або зображували копички вкритими брезентом від дощу. В одному з етюдів були спроби передати мотив стіжків через гірський краєвид західної частини України. При цьому перший та другий плани зображувалися в теплій колористичній гамі, дальній план – вид на гори в холодній блакитно-зелено-бузковій гамі. В інших етюдах ми намагалися подати стіжки через степні краєвиди південної України (Рис. Г.2.3.9–2.3.16).

Пошуки стану освітленості пейзажу ґрунтувалися на розумінні того, що при похмурому освітленні переважають холодні рефлекси, що на думку О. Шевнюк допомагає оку художника краще бачити переходи зміни рефлексів та відтінків світло-повітряного середовища [55, с. 128]. А при сонячному світлі контрасти кольору відіграють вирішальну роль.

Точність у визначенні кольоро-тонового рішення пейзажної композиції задля правильної передачі світло-повітряного простору – стало одним зі складних завдань в процесі виконання пейзажного живопису. У пошукових етюдах ми намагалися точно знайти основні тони та тіні, щоб реалістично відобразити світлотінь та об'ємність об'єктів зображення. Одночасно з тим

відбувалися й експерименти з кольорами для вибору більш виразних для майбутнього пейзажу, для вдалого вирішення його колористичної гами.

За О. Адаменко, І. Руденко та О. Шевнюк, виконання живописного пейзажу починається зі структурування композиції, встановлення пропорцій та створення її ритмічного строю. Важливими для художника є вміння спостерігати та аналізувати кольорову палітру, живописні засоби передачі простору. Важливо пам'ятати, що передній та віддалений план варто передавати крізь середній, об'єднувати їх за допомогою узагальнення тонових плям між небом, землею та водою. Завершення написання пейзажу передбачає уведення колірних та тонових контрастних ударів [1; 55].

За висхідний мотив для пейзажної композиції було обрано степні ландшафтні види південної України, а дещо занижена лінія горизонту дозволяла нам передати зображення стіжків сіна майже силуетно, композиційно розташували їх у перспективному зменшенні розмірів – що на нашу думку мало створити ілюзію глибокого простору, неосяжності українських земель. Виконанню картону передувало створення схем композиції без зайвої деталізації. На цьому етапі роботи для остаточного вирішення композиції, її гармонійності варто використовувати різні методи, такі як – правило третини або золотий перетин, закони композиції. Тому під час створення остаточного лінійного ескізу визначалися основні композиційні елементи (центральный об'єкт, лінії перспективи, баланс та симетрія мас). Було детально аналізовано кожен елемент композиції, додано деталі та більш точно намічено текстури, аби уточнити ідею та покращити образність.

Наступним етапом стало виконання картону – уточнення масштабів композиції, співвідношень тонових мас, мас освітлення, тіней та напівтонів. Зображення з картону було перенесено на підготовлену основу станкової роботи способом прямого копіювання.

Зазвичай олійний живопис виконується на заґрунтованому картоні або на підготовленому полотні. Підготовка поверхні для олійного живопису на

полотні дуже важлива, оскільки це забезпечить стійкість майбутньої роботи. Підготовка основи під олійний живопис має певні технологічні етапи: очищення поверхні, розтягнення полотна, ґрунтування поверхні, шліфування, висихання.

На етапі очищення поверхні варто переконатися, що поверхня полотна чиста від пилу, бруду або інших забруднень. Для цього потрібно м'якою щіткою або серветкою зняти пил з полотна. Розтягуючи полотно, потрібно переконатися, що воно добре натягнуте на раму. Це допоможе уникнути заломів та брижів й збільшить стійкість роботи. Поверхню потрібно заґрунтувати. Ґрунт слід вибирати з урахуванням типу полотна та особистих вподобань (може бути готовий або приготований самостійно). Ґрунт треба наносити рівномірними шарами за допомогою пензля, флейца або валика для ґрунтування. Другий шар ґрунту (за бажанням) можна нанести тонким шаром на поверхню полотна. Це підвищить стійкість полотна і покращить його адгезію з шарами фарби. Після висихання ґрунту, поверхню слід відшліфувати за допомогою шліфувального паперу або шліфувальної губки. Це допоможе згладити нерівності та забезпечить рівну основу для подальшої роботи. Після цього, заґрунтована поверхня має повністю висохнути перед тим, як почати малювати. Час висихання може варіюватися залежно від типу використаного ґрунту, а також від вологості та температури повітря.

Часто художники користуються олійним ґрунтом (ґрунтування олійними фарбами, розведеним у розріджувачі або лаці), але його треба досить довго просушувати. Такий ґрунт має легкий блиск, а його поверхня непроникна для подальших прописок, що є ризикованим – наступні прописки можуть мати ненадійне зчеплення. Інший вид ґрунту – емульсійний, який володіє якістю еластичності. Картинна поверхня після ґрунтування емульсійним шаром стає матовою, відрізняється міцністю з'єднання з послідовними прописками олійною фарбою, фарбовим шаром, однак, має ваду: швидше жовтішає ніж інші ґрунти [30, с. 12-13].

Після перенесення зображення на полотно, виконувалася перша прописка тонким шаром фарби. Перша прописка в олійному живописі є важливим кроком, який закладає основу для майбутніх шарів фарби та додає глибину малюнку композиції. Базовий колір для першої прописки було обрано таким, що відповідатиме загальному відтінку майбутнього полотна. Для цього було використано світлі та нейтральні тони (блідо-коричневий).

Характеристики багат шарового олійного живопису, який використано нами при створенні пейзажної композиції ґрунтовно описані у навчальному посібнику «Матеріали і техніки олійного живопису» (укладач О. Музика) [30]. Цей метод передбачає створення нижнього шару (підмалюнку темперою або знежиреними олійними фарбами), другого (перенесення малюнку та моделювання мас об'єктів, їх загальної форми знежиреними олійними фарбами), третього (власне, закладка кольору та вирішення колористичних завдань олійними фарбами) [30, с.31].

В процесі нанесення першого тонкого шару фарби на всю поверхню полотна ми намагалися рівномірно розподілити фарбу, щоб створити рівну основу для майбутніх шарів. Після того як перший шар фарби висох, було визначено джерело світла в пейзажі та закладено розподіл світлотіні щоб визначити форми та об'єми об'єктів у пейзажі.

Під час першої прописки ми також конкретизували загальну композицію малюнка пейзажу, на цьому етапі уточнювався масштаб зображень й лінії горизонту на полотні. Після завершення першої прописки полотно висихало деякий час. Після повного висихання ми ще раз оцінили малюнок композиції на необхідність внесення коректив або додаткових деталей.

Спостерігаючи природні ландшафти під час пленерної роботи, ми звертали увагу на форми об'єктів, їх текстуру та особливості, що дало нам можливість краще їх зрозуміти для передачі предметності. В процесі живопису ми слідували за розміщенням деталей так, щоб вони взаємодіяли

між собою та створювали гармонійну композицію, уточнювали їх, інколи дещо змінювали їх положення.

Робота над світло-повітряною перспективою є важливим елементом пейзажного живопису, який допомагає створити враження глибини та простору. Існує декілька способів, які можна використовувати для створення ілюзії світло-повітряної перспективи: зменшення контрасту, градація тонів, розмиття країв, використання холодних тонів, використання ліній перспективи або підсилення їх завдяки передачі атмосферних явищ. З віддаленням контраст між кольорами та значеннями тону має зменшуватися. Ми можемо зробити це за допомогою зменшення контрасту між переднім планом та заднім планом, прописавши кольори заднього плану більш блідими та менш насиченими.

За допомогою градації тонів наближені до нас об'єкти робимо більш насиченими та яскравими, а віддалені – більш блідими та менш чіткими. Це допоможе створити враження простору та глибини.

Також створенню враження зміни світло-повітряної глибини к пейзажі сприяє прийом розмиття країв. Для цього варто розмити краї зображуваного на далекому плані, аби створити ефект м'якого переходу між об'єктами переднього плану та заднього плану. Це також допомагає підкреслити віддаленість об'єктів один від одного.

Використовуючи холодні тони для зображення віддалених планів, можна підсилити ефект віддалення та глибини у пейзажі, оскільки холодні тони здаються більш блідими та менш насиченими у далечині. Скориставшись цим прийомом ми спробували передати дальній план пейзажу наступним чином – уведено поодинокі дерева та тонку масу гаїв дальнього плану, переданих холодними бузковими відтінками. На протилежність цьому, передній та середній плани прописані більш тепло та різнобарвно, текстурно – ранкове сонце ледве сходить над горизонтом, але його рожево-бузкові та золотисті рефлекси лежать на площині степу, кидаючи легкі відблиски на маси стіжків. Також для передачі глибини,

створення враження віддаленості та простору було додано легку туманну вранішню димку на дальньому плані, щоб підсилити ефект атмосферної перспективи.

Організація колориту як важливе творче завдання живопису зосереджена на основних кольорових акцентах та визначенні гармонійних кольоро-сполучень у живописному творі. У живописі колорит володіє вирішальною роллю. Якщо живописцю вдалося гармонійність кольорів в картині, то вважається, що він побудував колорит живописного твору. Історично, живописні методи організації колористичної єдності визначає живописна школа, яка формувалася з-поміж загальних естетичних поглядів певного часу, унікальності художнього бачення митця, колірних уподобань та манери малювання, вважає О. Музика. Водночас, реалістичний підхід до створення сюжетної композиції передбачає аби колористична гармонія узгоджувалася з внутрішнім змістом живописного твору, його сюжетом [30, с.34].

В процесі роботи над пейзажем ми прагнули до створення колористичної єдності зображуваного – неодноразово порівнювали колірні та тонові плями між собою. Інколи підсилювали контраст між світлими та темними ділянками, світлою частиною, та тіньовою, а також тінями, що відкидають об'єкти аби підкреслити форми та текстуру об'єктів. При цьому варто пам'ятати про силу рефлексів – при написанні пейзажів саме рефлекси можуть стати важливим прийомом колористичного об'єднання живопису.

На останньому етапі живопису було додано фактурні штрихи, аби надати пейзажу більшої виразності, подекуди посилено контрастність та насиченість кольорів. На завершення живопису пейзаж було уведено в раму (Рис. Г.2.3.17).

Висновки до розділу 2

У другому розділі розкрито теоретичні та методичні аспекти виконання станкової пейзажної композиції в техніці олійного живопису та основні

практичні етапи її створення. Також детально описано виникнення ідеї та формування задуми пейзажної композиції. Це дало можливість зробити наступні висновки:

Пейзажний живопис залишалися одним з найбільш актуальних жанрів образотворчості, в якому природа і людська діяльність співіснують, гармонійно сплітаючись, що є джерелом натхнення для художників. Зокрема, це знаходимо в творчості українських пейзажистів, що змальовували традиційну сільську природу України. З-поміж таких відомі яскравою творчою манерою – І. Айвазовський, М. Гриценко, М. Пимоненко, А. Куїнджі та С. Васильківський, що представляють реалістичний напрям в українському пейзажі середини та кінця ХІХ ст. Живописна творчість С. Васильківського привабила нас прагненням художника гармонійно поєднати пейзаж та розповідь про людей, що жили на території тогочасної України. Митець не обмежувався описовістю сюжету, а виконував глибокий аналіз структури образів української природи за допомогою прийомів імпресіоністичного живопису. Спрямовуючи увагу на досягнення всіх аспектів живописного твору – природного ландшафту і повсякденного життя селян, С. Васильківський найбільш вдало втілює це саме у пейзажах, з яких виділяємо як важливі для зародження нашої ідеї та розбудови задуму – «Пасовище» та «Ранок. Отара в степу» (1883 р.), «Пейзаж із вітряними млинами та візком, запряженим кінями» (1910-ті рр.), «Млин» (1910-ті рр.), «Козаки в степу» (1990-і рр.).

В практичній роботі художник здатен інтерпретувати ідею створення пейзажу по-своєму, залежно від свого унікального бачення світу, власного стилю та техніки малювання. Однак, основна мета пейзажного живопису завжди полягає в тому, щоб передати настрій, викликати емоції у глядача за допомогою художнього зображення природи. Створення композиції пейзажу за заданою темою є складним процесом, який вимагає вивчення творів відомих художників, як минулих епох, так і сучасності для збору вражень та виникнення ідеї власного твору. Творчість С. Васильківського стала зразком

для створення пейзажної композиції, що передавала би дух української сільської природи, красу рідного краю.

Зважаючи на думки науковців та практиків щодо роботи з натурним матеріалом, з предметністю зображуваного, в умовах пленеру виконувалися олівцеві начерки та етюдні накиди пейзажу в різному природньому стані та стані освітлення, що детально описано у розділі. Виходячи з ідеї та задуму, тривали пошуки сюжету, спираючись на пленерні етюди та особисте художнє тлумачення, аби розробити різноманітні варіанти сюжетних рішень. Однією з практичних проблем живопису пейзажу стало визначенням основних тонів, стану освітлення та тіней для реалістичної передачі світлотіні та об'єму зображень. В роботі над пейзажною композицією ми дотримувалися технологічної та творчої поетапності, користуючись тришаровим методом олійного письма, звертали належну увагу на питання організації колориту в роботі та передачі образного звучання пейзажу.

РОЗДІЛ 3

ДОСВІД ГУРТКОВОЇ РОБОТИ З ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ЗАСОБАМИ ПЕЙЗАЖНОГО ЖИВОПИСУ

3.1. Естетичне виховання: погляд науковців на проблему

Якщо навчання відбувається в процесі отримання освіти за будь-якими рівнями (початкова, середня освіта, вища та ін.) через здобуття знань, умінь та навичок, інтелектуальний розвиток, розширення наукового бачення та розвиток пізнаваної діяльності, то **виховання** здійснюється різноманітними засобами в умовах різних соціальних утворень – сімейному колі, на рівнях дошкільної, шкільної, позашкільної, вищої освіти та ін. Виховання передбачає комплексний підхід до своїх завдань й охоплює більш широкий діапазон форм, методів та виховних засобів й охоплює спектр завдань усебічного розвитку особистості впродовж життя.

Процес виховання у своєму змісті має симбіоз біологічного та соціального аспектів, перевагу загальнолюдських цінностей (національно-патріотичних, моральних, духовних), врахування переважаючого впливу сім'ї, виховання через діяльність й її основну роль в становленні гармонійно-розвиненої особистості [25, с.109].

З-поміж **чинників**, що впливають на виховання – об'єктивні (економічні, соціальні, культурні, релігійні, політичні, майнові, комунікативні, екологічні та урбанізаційні тощо) та суб'єктивні (сімейний вплив, педагогічний вплив з боку школи, дошкільних та позашкільних закладів освіти, вплив інтернет-кіно-медіа-теле-радіо засобів, вплив візуального мистецтва, музеїв, театрів) [25, с.111].

Процес виховання передбачає формувань поведінкових умінь та навичок, таких як – норми та правила поведінки, розвиток сфери почуттів, розвиток емоційної сфери, формування стійких переконань. Емоції впливають і на роботу свідомості, і на творчу ініціативу людини. У мистецтві – у творчій, виконавчій, і в «спостерігацькій» діяльності людей – емоції

грають особливо важливу роль. Вони не тільки спонукають суб'єкта до активності, не тільки активізують всі інші його психологічні процеси, але і зв'язують їх у єдине ціле, визначаючи той напрям, у якому повинні протікати акти сприйняття, уявлення, уяви і мислення. Формування усталеної емоційної реакції на явища реального життя (що пов'язано з індивідуальними потребами й можливостями людини) відбувається в процесі розвитку почуттів й базується на переконаннях як мотиву діяльності. Саме на цій основі й з'являються, розвиваються й закріплюються вміння й звички.

Процес виховання досліджується міждисциплінарно – в педагогіці, психології, соціології, антропології та інші. Розуміння сутності виховного процесу допомагає з'ясувати, як взаємодіє середовище, спільнота та індивід, формуючи цінності, навички, знання і характер особистості.

З погляду історії, дослідниками категорії «виховання» в галузі педагогіки були Я. А. Коменський («Велика дидактика»), Ж.-Ж. Руссо («Еміль, або про виховання»), Й.Г. Песталоцці (методологія виховання), М. Монтесорі (методика Монтесорі); в галузі психології – Л.С. Виготський (поняття «зони найближчого розвитку» дитини), Б. Ф. Скіннер (поведінкова психологія), Е. Еріксон (теорія психосоціального розвитку, яка враховує вплив соціального оточення на формування особистості), К. Роджерс (концепція самоактуалізації та важливість підтримки в розвитку особистості); у філософії етики і моралі – Дж. С. Мілль («Викладання філософії моралі»), Дж. Дьюї (засновник функціонального педагогічного підходу), М.Хайдеггер («Бізнес бути людиною») та ін.

Питаннями виховання також переймалися відомі вчені-соціологи та антропологи. З-поміж таких – антропологи М. Мід (дослідження в галузі етнографії та антропології виховання у різних народів), Е. Тайлор (еволюція культури та релігії, включаючи аспекти виховання), Дж. Г. Мід (взаємодія та виховання в соціальному контексті) та соціологи – Х. С. Сулліван (взаємодія та виховання в рамках міжособистісних відносин), Дж. Коулман (вплив соціальних умов на навчання та виховання у школах) та ін.

Так, у філософії вивчають питання моральних і етичних аспектів виховання, роль цінностей у формуванні особистості та цілях виховання в цілому. Психологія досліджує психічні процеси, які відбуваються в процесі виховання, такі як – формування особистісних рис, розвиток інтелекту, емоційна сфера і соціальна адаптація.

В контексті соціології вивчається вплив соціального середовища, культурних чинників і соціальних норм на процес виховання. Соціологічні дослідження можуть розкривати взаємодію різних соціальних груп на цьому шляху. Антропологія досліджує виховання в різних культурах і традиціях суспільств. Це дозволяє розуміти, як культурні особливості впливають на сприйняття виховання та його цілі.

Ці різні підходи допомагають отримати комплексне уявлення про сутність виховання, його взаємодію з іншими сферами людського життя та важливість у розвитку і формуванні особистості. Але все ж таки педагогіка є основною наукою щодо вивчення комплексної спрямованої виховної дії. Дослідження в цій області зорієнтовані на вивчення методів і форм виховання, розробку педагогічних технологій та аналіз взаємодії вчителя і учня.

З-поміж чисельних змістових компонентів процесу виховання виокремлюються ті, що важливі для нашого дослідження:

- пріоритетність забезпечення високого рівня естетичної вихованості та освіченості людини, стимулювання їх розкриття;
- використання індивідуальних здібностей особистості, як чинників розвитку загального потенціалу особистості, надання необхідних умов для їх повноцінної реалізації.

Науковці (Лозова В.І., Тройко Г.В. [28] виділяють основні напрямки в педагогічній роботі з естетичного виховання в школі: отримання естетичних знань в ході навчальної діяльності (під час опанування навчальних дисциплін в школі, зокрема предметів художньо-естетичного циклу), в ході ознайомлення з українським народознавством (знайомство з фольклором та

традиційними народними ремеслами), позакласну та позашкільну роботу з естетичного виховання школярів в розмаїтті форм, сімейний виховний вплив на розвиток естетичної культури дитини, самовиховання [28, с. 94-98].

Оцінка вихованості кожної особистості базується не лише на засвоєних знаннях щодо законів, закріплених поведінкових правилах і нормах, але й на конкретних вчинках, що відповідають визнаним стандартам. Це – критерії, які не можна вважати константами, оскільки, існування в кожному соціумі власних норм і правил корегує результати вихованості конкретної особи.

Саме образотворча діяльність, вивчення теорії та практики мистецтва має надзвичайний виховний потенціал для формування і розвитку людської особистості. Мистецтво, зокрема, образотворче, володіє притаманними лише йому можливостями, якими воно досягає такої цілі. З-поміж них:

- розуміння та більш висока здатність вираження емоцій – що можливо досягнути через різні види мистецтва, які дозволяють виразити свої емоції й допомогти краще їх зрозуміти та контролювати;
- сприяння творчому мисленню через вивчення мистецтва та практичну мистецьку діяльність (пошуки нових способів виразу і вирішення проблем через творчий процес);
- стимулювання естетичної уяви та розвиток смаків через знайомство з видатними творами мистецтва;
- розвиток критичного мислення через аналіз та інтерпретацію мистецьких творів, розвиток здатності осмислювати різноманітні погляди та ідеї, поглянути на світ з різних індивідуальних позицій;
- збагачення духовного світу через розширення горизонтів та поглиблення розуміння культури, історії, суспільства та людського досвіду;
- сприяння вмінню соціальної взаємодії і комунікації через групові мистецькі проєкти, виставки, концерти, перфоманси, театральні вистави та ін.;

- розвиток самовираження та самосвідомості через можливість виразити свою унікальність та ідентичність шляхом створення власних мистецьких творів.

Вищесказане дає підставу усвідомити, що образотворче мистецтво є потужним інструментом для розвитку і формування людської особистості, комплексно сприяючи розвитку емоційної, інтелектуальної, креативної та соціальної сфер життя людини через можливості його естетичного впливу.

Про широке виховне значення образотворчої діяльності писали художники, педагоги, психологи ХХ ст. (О. В. Запорожець, Є.І. Ігнат'єв, В.С. Кузін, Б.М. Неменський, Н.П. Б.П. Юсов та ін.) й нині його значення досліджують вітчизняні науковці.

Модель змісту естетичного виховання, представлена у навчальному посібнику «Педагогіка у запитаннях та відповідях» (А.І. Кузьмінський, В.Л. Омеляненко [25]) так структурує комплекс естетичного виховання: «естетичне сприйняття, естетичні судження, естетичні знання, естетична культура, естетичні ідеали, естетичні почуття, естетичні переживання, естетична насолода, естетичні смаки, естетична діяльність» [25, с.188].

З точки зору педагогічної психології вказані елементи формуються на рівнях дошкільного, шкільного віку дитини а також протягом життя згідно особливостей психічного розвитку (В.М. Поліщук [37]).

Охоплюючи елементи естетичного сприйняття, оцінювання і судження, образотворче мистецтво здатне формувати естетичне сприйняття. З розвитком та розширенням сприйняття і уявлень про форму, колір, структуру об'єктів і явищ оточуючого світу, естетичні почуття дітей стають більш глибокими і свідомими, саме цей процес сприяє формуванню художнього смаку. Під час творчої за своєю суттю, образотворчої діяльності створюються сприятливі умови для розвитку естетичного, емоційно-позитивного сприйняття мистецтва, забезпечуючи формування естетичного ставлення до реальності в цілому.

В дослідженнях часто застосовують терміни – «зображувальна діяльність» та «образотворча діяльність». Виходячи з розуміння слова «зображення» як дії, термін «зображувальна діяльність» є обґрунтованим, сутнісним, оскільки це діяльність, під час якої дитина малює, ліпить, вирізає, клеїть. З іншого боку, побутує термін «образотворча діяльність», що говорить про створення образів та образне мислення під час творчості. Ці поняття, хоча і вживаються паралельно, відображають різні аспекти творчої взаємодії з мистецтвом у процесі розвитку дитини [2].

Але спільним для обох термінів є те, що обидва вони вказують на те, що кінцевим результатом цих діяльностей є конкретний продукт, такий як рисунок, живопис, розписаний або різьблений виріб та ін. Отже, поняття «образотворча діяльність» можна визначити як творчий процес образотворення за допомогою різних мистецьких засобів, художньої виразності.

Дослідники вважають (В. В. Баранова), що образотворча діяльність відтворюється та функціонує як унікальний спосіб усвідомлення дитиною своєї ролі в суспільстві та власного місця в ньому. Вона слугує середовищем для освоєння мистецтва та дозволяє не лише дітям, але й дорослим розширювати форми спілкування з оточуючим світом. Образотворча діяльність надає можливість моделювати оточуючий світ через особисті переживання, передавати особисті враження через різноманітні художні матеріали та техніки. Розвиток емоційної сфери дитини – також вплив образотворчої діяльності, що дозволяє дитині ідентифікувати свої почуття, розрізнити їх. Крім того, образотворча діяльність може служити засобом подолання психологічних проблем, допомагаючи дитині позбавитися страху, невпевненості, заниженої самооцінки [2, с.11].

Будучи соціальним й педагогічним явищем, діяльність з образотворення сприяє формуванню творчої особистості, розвиває самосвідомість і забезпечує самореалізацію. До того ж, важливим аспектом такого впливу є й налагодження позитивного комунікаційного зв'язку та

вміння працювати в колективі однолітків й вчителів. Якість психічного розвитку дитини залежить від її образотворчої діяльності. В діяльності малювання спостерігається перехід дитини від створюваних «дифузних» образів (знакові зображення подібності предметів), до появи реалістичного за ознаками, конкретного впізнаваного зображення.

Як вважає колектив авторів (Лозова В.І., Тройко Г.В.), у своєму змісті естетичне виховання школярів (виховання естетичної культури) передбачає:

- формування практичних навичок створювати естетичне та прекрасне навколо себе;
- педагогічне сприяння розвитку вміння розрізняти категорії «прекрасне» та «потворне»;
- розвиток та закріплення навичок будувати свою поведінку, життя у відповідності до законів краси та естетики [28, с. 90-91].

Такими виховними можливостями володіє вивчення теорії та практики образотворчого мистецтва. Принципова спільність науки та мистецтва полягає в їх направленості на вивчення об'єктивної дійсності у всьому її розмаїтті, а їх відмінність розмежовує сфери інтересів – об'єктивні закони буття (наука) і ціннісні смисли культурної реальності (мистецтво) [15, с. 75].

Відтак, з-поміж інших функцій образотворчого мистецтва виокремлюються дві функції, що уявляють інтерес для нашого дослідження проблеми естетичного виховання: 1) функція виховання (розвитку духовного потенціалу особистості, що включає в себе взаємодію з поколіннями та культурами, що колись існували культурною реальністю сьогодення; 2) естетична функція, що сприяє появі у повсякденному житті елементів естетики та краси [15, с. 75].

3.2. Організація гурткової роботи з пейзажного живопису з метою естетично-художнього виховання

Образотворче мистецтво його видовому розмаїтті (живопис, графіка, скульптура) розгалужується на жанри, серед яких виділяється пейзажний

живопис, володіючи здатністю впливати не лише виразністю творчої манери митця, сюжетом, композиційним устроєм, образністю подачі зображуваного тощо.

Пейзаж впливає на людину, пробуджуючи якості її особистості, виховуючи її моральність та збуджуючи естетичні переживання. Передача відчуття краси, естетики пейзажного мотиву, виховання смаку засобами твору мистецтва – є основним лейтмотивом творчості будь-якого митця.

Замилування природою, виховання особистих моральних та етичних якостей через живий візуальний контакт зі знайомим пейзажем – це те, чого не вистачає сучасній людині. Сама природа стає засобом такого виховання, а картини річок, лісу, полів, лук, відображені за допомогою живопису не лише передають настрій художника, його емоційне ставлення до того, що він зображує, але й активно впливає на глядача. Це є одним з найдієвіших інструментів естетичного виховання людини.

На думку В.В. Барановой, використання кольорів в процесі образотворчої діяльності (живопис пейзажу) активно впливає на здатність сприймати оточуючий світ у його розмаїтті та сприяє здатності не лише дивитися, а й бачити, мислити образами, розвивати уяву та формувати естетичні почуття [2, с.13].

З-поміж інших видів пейзажного живопису (марина, міський пейзаж, пейзаж настрою, архітектурний пейзаж), нашу увагу викликає традиційний сільський пейзаж, який часто асоціюється з образами краєвидів сільської природи, просторих полів, золотої пшениці, працею на землі та багатою на традиції культурою українського села. Пейзаж у багатьох українських художників є спробою передати дух та настрій української природи, народних обрядів через живопис, створення типової візуальної атмосфери, що відображає багатство української культури та природи.

Надаючи образотворчому мистецтву особливої ваги у справі естетичного виховного впливу, ми звертаємо увагу на можливості

естетичного виховання учнів в процесі гурткової роботи в школі, під час створення пейзажної композиції.

Основним завданням загальноосвітньої школи є навчання, але поряд з тим невідмінно триває процес виховання у школярів різноманітних якостей, з-поміж яких виокремлюється естетичне сприйняття, естетичний смак, засобами мистецтва. підчас впливу позакласної роботи. Метою позакласної роботи є створення соціального досвіду дітей, де різні аспекти людського життя – наука, мистецтво, література, техніка, комунікація між людьми, етика, естетика, мораль та ін. – емоційно переживаються та реалізуються в особистому досвіді кожної дитини, сприяють вихованню її смаків.

В структурі позакласної виховної роботи в школі чільне місце належить гуртковій роботі. Виокремлюють загальні принципи, на яких має базуватися гурткова робота з метою її успішності (Брижак Н.Ю.), яких маємо дотримуватися:

- принцип наукової обґрунтованості педагогічних впливів;
- принцип добровільності;
- неперервного удосконалення змісту гурткової роботи;
- практичної спрямованості гурткової роботи;
- активності;
- принцип гуманізму і демократизму;
- індивідуального підходу [10, с. 36-37].

В процесі моделювання умов виховного впливу пейзажного живопису на гуртківців з метою естетичного виховання враховано такі аспекти як вікова категорія, рівень творчого досвіду учасників гуртка. Також розроблено критерії оцінювання рівнів (низький, середній, високий), за якими пропонуємо надалі оцінювати естетичну вихованість за умови практичного застосування сформованого тематичного плану та програми занять в позакласній гуртковій роботі.

Деякі аспекти пропонованого змісту гурткової роботи було опрацьовано нами під час педагогічної практики в школі, але недостатній

обсяг часу, унормованого педагогічною практикою не дозволило цілком апробувати пропоновану програму. Відтак, наші пропозиції можуть бути повністю перевірені вже в процесі професійного викладання після завершення навчання.

Дослідники дають визначення терміну «художньо-естетична культура» гуртківця (Л.В. Сліпчишин [43], називаючи її здатністю «повноцінно сприймати, правильно розуміти і прагнути створювати власні результати діяльності у контексті прекрасного в мистецтві та дійсності, з урахуванням художньо-естетичних цінностей і за законами краси» [43, с.22].

Гурткові заняття з вивчення пейзажного живопису націлені не лише на набуття та покращення практичних навичок естетично-художньої діяльності, але й на здобуття естетичної культури. У число таких навичок входять: розвиток художньо-образного сприйняття, здатності спостерігати і оцінювати об'єкти дійсності; свідомий вибір пейзажних мотивів зображення; самостійне оформлення реалістичних вражень у вигляді творчих робіт у живописному матеріалі (акварель, акрил).

Емоційно-почуттєве сприйняття природи в малюванні пейзажу повинне служити не випадковому та легковажному «художньо-образному вираженню», далекому від природи, а обов'язково правдивому, реалістичному. Лише тоді і сам малюнок, пейзажу і його сприйняття будуть схожими, а відтак адекватно впливати на естетичне сприйняття пейзажу. У даному випадку естетичне сприйняття розглядається як форма естетичного ставлення до природи, її оцінки, а об'єктивна реальність – як об'єктивна основа естетичного сприйняття.

Бажаючи активізувати естетичну уяву гуртківців, необхідно при організації завдань пейзажного живопису враховувати момент емоційного налаштування на сприйняття, тобто, наприклад, зорієнтувати гуртківця на виконання пейзажу на пленері, за уявою, в умовах різного стану природи або різних умов (освітлення, розташування композиції пейзажу в просторі, колористична організація) будила в тому хто малює, естетичні почуття і

переживання. Необхідно також враховувати зміни, що можуть статися в процесі сприйняття під впливом емоційних факторів, оскільки предмети, що мають для людини емоційну значимість, сприйматимуться ними інакше, ніж нейтральні предмети, оскільки вони сильніше акцентуються, що приводить до переоцінки їхньої величини, кращому виявленню деталей пейзажної композиції, підкреслення основного кольором.

На підставі аналізу досліджень з проблеми вихованості особистості [8; 12; 13] та рекомендацій окремих педагогів-методистів щодо естетичного виховання [4; 52] нам вдалося сформулювати критерії естетичної вихованості гуртківців засобами вивчення пейзажного живопису, представивши їх за рівнями.

Високий рівень – наявність у школярів розвинутого художньо-образного сприйняття, здатності спостерігати і оцінювати об'єкти дійсності; свідомий вибір мотивів зображення в живопису пейзажу, вміння передати образне звучання пейзажу; високий рівень самостійності при оформленні емоційно-забарвлених життєвих вражень у вигляді художньо-значимих робіт (пейзажів) у матеріалі.

Середній рівень – задовільний розвиток художньо-образного сприйняття; вибір мотивів зображення пейзажу за допомогою педагога; задовільне оформлення життєвих вражень у вигляді творчих робіт з незначними помилками стосовно обраної палітри кольорів.

Низький рівень – посередній або низький рівень знань, умінь та навичок у виборі мотивів зображення пейзажу, недостатня його деталізація через слабкий розвиток естетичної уяви; недостатня самостійність роботи на основі побаченого у виборі сюжету, колористичної гами, емоційно-невиразний пейзаж, неестетична (неохайна) подача роботи.

Тематичний план розраховано на гурткові заняття протягом одного півріччя (середній рівень складності). Загалом тривалість роботи гуртка передбачає 3 півріччя й включає: 1-й, низький рівень складності – основи зображення елементів пейзажу у різних техніках; 2-й, середній рівень

складності – живопис пейзажу засобами акрилових фарб; 3-й, високий рівень складності – живопис пейзажу засобами олійних фарб.

Представляємо тематичний план гуртка середнього рівня складності гуртка пейзажного живопису (живопис пейзажу засобами акрилових фарб) на 38 годин (2 год. на тиждень) для учнів старших класів.

Календарно-тематичний план гуртка пейзажного живопису

№	Тема занять	Кількість годин	
		Теорет.	Практ.
1.	Художники – майстри пейзажного живопису	2	-
2.	Основи акрилового живопису	1	2
3.	Лісові мотиви	-	2
4.	Гірські мотиви	-	2
5.	Природа в дощову погоду		2
6.	Пейзаж при яскравому сонячному освітленні		3
7.	Морський пейзаж	-	4
8.	Міський пейзаж	-	4
9.	Пейзаж сільської місцевості	-	4
10.	Історичний пейзаж (з елементами історичних пам'яток)	-	4
11.	Творча робота «Пейзаж улюбленої пори року» (підсумкова виставка)	1	7
За видами занять:		4	34
Разом:		38	

Програма гуртка пейзажного живопису

№	Зміст занять	Очікувані результати	К-сть год.
1.	Художники – майстри пейзажного живопису. Історія та сучасність в пейзажному живописі. Форма занять: круглий стіл з питаннями та відповідями після теоретичного матеріалу.	Розуміти культурне значення пейзажного живопису в історії мистецтва, його різноманітні техніки, знати живописні матеріали роль. Розрізняти художників пейзажного живопису минулого та сучасників. Бачити різницю між реалістичним та декоративним пейзажами. Розвивати естетичне сприйняття, естетичну культуру.	2
2.	Основи акрилового	Навчитися основним прийомам	3

	живопису. Матеріалознавство, особливості прийомів акрилового живопису. Форма занять: змішана (теоретичний матеріал, практична робота з практики акрилового живопису)	акрилового живопису, способам роботи з пензлями та мастихіном. Розвивати естетичний смак в роботі з обраним матеріалом. Вчитися охайності й смаку до естетичного вигляду створеної роботи.	
3.	Лісові мотиви. Вивчення технік зображення дерев, лісових мотивів та флори. Форма занять: практичні заняття з опанування елементів лісових мотивів в техніках акрилового живопису.	Розрізняти – як елементи лісових мотивів, різні за розміром, тоною прямою та відтінком впливають на передачу густини лісу. Вчитися користуватися різними пензлями для створення текстур пейзажу. Оцінювати живописні якості власних вправ з естетичного боку. Вчитися бачити помилки, які впливають на естетичне сприйняття живопису пейзажу.	2
4.	Гірські мотиви. Вивчення способів створення пейзажів гірських місцевостей. Форма занять: практичні заняття з опанування способів створення пейзажів гірських місцевостей (плановість в гірському пейзажі).	Вміти передавати плановість в гірському пейзажі засобами лінійної перспективи. Демонструвати своє естетичне сприйняття через вибір мотиву пейзажу. Розвивати естетичний смак у роботі з гармонійним вибором кольорової гами пейзажу.	2
5.	Природа в дощову погоду. Вивчення впливу різних погодних станів на передачу пейзажу технічними засобами (мазок, «суха кисть», продряпування по сирій поверхні, стікання фарби, розбризування). Форма занять: практичні заняття з опанування способів передачі пейзажів у різних погодних умовах технічними засобами.	Набуття навичок передачу пейзажу у різних погодних умовах технічними засобами живопису. Розвиток естетичного сприйняття через знайомство з подібними творами відомих пейзажистів. Виявлення естетичного смаку через вибір манери виконання пейзажного живопису. Розвиток уяви через вибір сюжету та технічних способів передачі дощової погоди.	2
6.	Пейзаж при яскравому	Ознайомлення з прийомами	3

	сонячному освітленні. Вивчення технік зображення сонячних заходів та ранків. Форма занять: практичні заняття з опанування способів передачі пейзажів в умовах різного освітлення.	зображення сонячних заходів та ранків. Розвиток естетичних почуттів через спілкування з мистецтвом, задоволення від оцінки результатів діяльності. Прагнення до продовження вивчення пейзажного живопису	
7.	Морський пейзаж. Ознайомлення з техніками зображення морських пейзажів на прикладах творчості відомих мариністів. Форма занять: практичні заняття з опанування способів передачі морських пейзажів та їх атрибутики.	Ознайомлення зі способами передачі морських пейзажів та їх атрибутики. Вміння давати естетичну оцінку створеному. Отримання естетичної насолоди від сприймання творів відомих художників в жанрі морського пейзажу.	4
8.	Міський пейзаж. Ознайомлення зі способами зображення міських ландшафтів та архітектури. Форма занять: практичні заняття з ознайомлення зі способами зображення міського архітектурного пейзажу.	Отримання навичок і знань у способах зображення міського пейзажу із застосуванням елементів архітектури. Розвиток навичок будування лінійної перспективи. Отримання естетичних знань з оцінювання творів пейзажного архітектурного живопису та вмінь та навичок, до дозволяють провадити власну творчість.	4
9.	Пейзаж сільської місцевості. Знайомство зі способами та прийомами зображення сільських пейзажів та атрибутики сільського життя Форма занять: практичні заняття з ознайомлення зі способами зображення сільського пейзажу.	Отримання навичок і знань у способах зображення сільського пейзажу із застосуванням атрибутики сільського життя. Розвиток навичок передачі світло-повітряної перспективи. Виявлення розвитку естетичних суджень щодо творів пейзажного живопису з теми занять.	4
10.	Історичний пейзаж (з елементами історичних пам'яток). Знайомство зі способами та	Отримання навичок створення пейзажних мотивів на історичну тематику на підставі аналізу історичних пам'ятників та	4

	прийомами зображення історичних пейзажів (з елементами впізнаваних історичних пам'яток). Форма занять: практичні заняття з ознайомлення зі способами та прийомами зображення історичних пейзажів.	періодики мистецтва. Розвиток уяви та прагнення до самостійної творчості. Розвиток естетичного смаку засобами вивчення історії мистецтва, естетичне прагнення до створення красивого пейзажного мотиву з відчуттям історії.	
11.	Творча робота «Пейзаж улюбленої пори року» (підсумкова виставка). Виконання заключної творчої роботи. Форма занять: змішана (актуалізація прийомів, вибору сюжету, засобів зображення та практична творча робота із застосуванням отриманих навичок пейзажного живопису в техніці акрилу.	Навички творчого підходу до виконання власної композиції з живопису пейзажу. Розвиток навичок використання фарбного матеріалу для створення певного колориту. Розвиток естетичної культури виконання власного твору. Формування готовності до подальшої естетичної діяльності. Участь у підсумковій колективній виставці гуртківців	8

План-конспект гурткового заняття з теми

«Пейзаж сільської місцевості»

МЕТА:

а) *навчальна*: ознайомлення гуртківців із специфікою зображення сільських мотивів та застосуванням атрибутики сільського життя у пейзажному живописі; актуалізація знань щодо основних якостей кольорів (барвистість, насиченість, світлота) у передачі світло-повітряної перспективи;

б) *виховна*: виховання любові до рідного краю; самостійності у естетичних судженнях щодо творів пейзажного живопису з теми занять;

в) *розвиваюча*: розвиток навичок акрилового живопису; розвиток творчого мислення та уяви, спостережливості;

ОБЛАДНАННЯ:

для керівника : презентація з пейзажами відомих художників;

для учнів: картон, акрилові фарби, пензлі, мастихін, палітра, емність для води, серветки для очищення пензлів.

СТРУКТУРА ЗАНЯТТЯ:

I. Вступна частина (10 хвилин):

Сільський пейзаж – це зображення сільських місцевостей (село, поля, ферми, сади, ліси, сільська архітектура, постаті худоби, атрибутика сільського життя та ін.). Українські художники давно використовують сільські пейзажі як основну тему у своїй творчості, передаючи красу української природи та її зв'язок з культурою та традиціями. Деякі з найвідоміших українських художників, які зверталися до мотивів сільських пейзажів, включають імена таких майстрів, як Микола Пимоненко, Олександр Мурашко, Петро Левченко, Сергій Васильківський та інші (пояснення поняття «сільський пейзаж», його місце в мистецтві на прикладі творів С. Васильківського).

Приклади сільських пейзажів у творчості українських художників можуть включати зображення українських сіл з їхніми традиційними хатами, церквами, та пейзажів з деревами, полями, річками та іншими природними елементами. Ці роботи відображають специфіку українського сільського життя, його взаємозв'язок з природою та різноманітність культурних та архітектурних елементів. Вони характеризуються виразними кольористичними особливостями, віртуозним володінням світло-повітряною перспективою, добутками у відтворенні настрою та атмосфери сільського життя. Показ прикладів сільських пейзажів у живописі.

II. Теоретичний блок (15 хвилин)

Огляд основних характеристик сільських пейзажів та їхніх особливостей. Вони мають свої унікальні характеристики та особливості, які роблять їх відмінними від інших жанрів пейзажного мистецтва. Ось деякі основні характеристики, які є традиційною складовою сільських пейзажів, що варто врахувати при виборі сюжету:

1). В сільських пейзажах часто зображуються хати, церкви, ферми, клуні та інші будівлі, які характеризуються своєрідними архітектурними деталями, що відображають культурну спадщину та традиції певного сільського регіону.

2). Зображення полів з різними сільськогосподарськими культурами, до прикладу, такими як пшениця, кукурудза, соняшник, а також садів з фруктовими деревами та кущами.

3). Деревя, ліси, річки, гори, озера та інші природні об'єкти є важливою частиною сільських пейзажів, оскільки вони доповнюють мальовничість і створюють неповторну атмосферу місцевості.

4). У пейзажах часто можна побачити зображення сільських жителів, тварин, сільськогосподарських інструментів та інших атрибутів сільського життя, які додають образам жвавості та аутентичності.

5). Зміна природних пейзажів залежно від пори року є ще однією характерною рисою сільських пейзажів, оскільки вони відображають різноманіття кольорів, освітлення, текстур та настрою в різні періоди року.

6). Відображення сільського життя, його ритму, традицій, свят та обрядів створює особливу атмосферу та підкреслює важливість сільського середовища для культури та суспільства.

Пояснення технік зображення дерев, полів, сільських будівель тощо маємо враховувати наступне. Для зображення дерев та сільських будівель навіть у живописі художники часто використовують лінійний малюнок, який допомагає відтворити *контури* та форму об'єктів. Це може бути виконано за допомогою тонких пензликів або олівців. Для створення *глибини та об'єму* у зображенні полів та лісів художники використовують техніку тонових переходів для передачі світла та тіні на поверхні об'єктів. Для передачі *текстур та об'єму* дерев художники можуть використовувати техніку рефлексів, яка додає об'єму листю, гілкам та стовбурам дерев, об'єднує їх в колористичне ціле. Додавання колірних *акцентів* у зображенні квітів,

рослин, садів та полів також допомагає надати реалістичності та емоційної насиченості сценам сільського життя.

Для створення *враження глибини та простору* художники використовують перспективні прийоми, що допомагають передати відстань та розташування об'єктів на полотні. Використання техніки фактурного живопису передає рельєфність поверхонь (стіни будівель, дерев'яні огорожі, земля або листя дерев) та надати враження матеріальності пейзажному зображенню.

III. Практична робота (50 хвилин):

Послідовне створення сільського пейзажу гуртківцями.

Індивідуальне керівництво та консультації керівника під час роботи

IV. Заключна частина (5 хвилин): Огляд та обговорення створених робіт.

Висновки та заохочення до подальшої творчості.

Висновки до розділу 3

У третьому розділі було розглянуто міждисциплінарні погляди різних наук (філософія, педагогіка, психологія, соціологія тощо) на проблему естетичного виховання школярів. Вказано імена відомих вчених, що досліджували різні аспекти «естетичного» в процесі виховання. Актуалізовано чинники впливу на естетичне виховання, з'ясовано термін «естетичне виховання». Враховано думки сучасних науковців щодо естетичного впливу мистецтва, що активізується при цілеспрямованому сприйнятті реальної дійсності.

Естетичне сприйняття характеризується як цілісне безпосереднє емоційне враження, як активний процес розуміння і засвоєння естетичних властивостей і сторін пейзажної природи. Сприйняття підключає натхнення й інтуїцію, що також можливо при правильному методичному керівництві з боку педагога-керівника гуртку, що в свою чергу сприятиме успішній виховній художньо-естетичній роботі.

Запропоновано тематичний план та програму гурткових занять з вивчення пейзажного живопису середнього рівня складності, розроблено план-конспект заняття з вивчення однієї з тем – «Пейзаж сільської місцевості» з метою естетичного виховання учнів на прикладі створення пейзажної композиції. Передбачено, що вміння обрати для оцінки та інтерпретації пейзаж відомого художника сприятиме розвитку естетичного смаку гуртківців через розвиток здатності аналізувати композиційні та образні якості, манеру художника.

Створення належних умов роботи гуртка, належне тематичне планування, вибір форм роботи та завдання – були розраховані на отримання виховних результатів, які стосувалися естетичного виховання учнів, розвитку їх естетичного сприйняття, формування естетичних суджень, отримання естетичної насолоди від знайомства з мистецтвом пейзажного живопису, заохочення до подальшої естетично-художньої діяльності.

ВИСНОВКИ

На шляху досягнення мети кваліфікаційної магістерської роботи – з'ясувати становлення пейзажного жанру в світовому мистецтві та розвиток пейзажу в українському живописі кінця ХІХ – початку ХХ ст. на підставі аналізу його технологічних та художніх трансформацій; розкрити можливості естетично-виховний впливу пейзажу засобами створення пейзажної композиції та в процесі гурткового навчання пейзажного живопису, нами було виконано наступні завдання:

1. Проаналізовано стан дослідження проблеми у наукових джерелах, розкрити основні терміни та поняття, дотичні до проблеми («мистецтво», «живопис», «пейзаж», «реалістичний пейзаж»). Для цього з'ясовано значення пейзажного живопису та його функцій у творах відомих пейзажистів (Л. да Вінчі, Р. Санті, Джорджоне, Тиціан, Й. Патинір, П. Брейгель, К. Лоррен, Я. Вермеєр Дельфтський, Т. Гейнсборо, Дж. Констебль, Т. Руссо, К. Моне) – від епохи Ренесансу й до імпресіонізму в пейзажі. Як жанр образотворчого мистецтва, пейзаж може змінювати своє призначення та сенс, залежно від сприйняття.

2. Схарактеризовано основні етапи еволюції технологічних та формотворчих змін у пейзажному живописі. У сфері пейзажного мистецтва відзначається вплив різних художніх течій та виражається індивідуальний стиль художника. Пейзажі здатні володіти якостями реалістичності та декоративності. Пейзажі має різновиди за ознаками емоційного впливу: романтичний, ліричний, героїчний, фантастичний або абстрактний. Деякими із значень, якими володіє пейзажний живопис, є: естетичний вплив на глядача, пейзажний живопис як арт-пам'ятник і культурний феномен, що презентує епоху в мистецтві, рухає розвиток культури, зберігає духовність та історичний досвід минулого в мистецтві та культурі загалом, та конкретної країни.

3. З'ясовано особливості розвитку українського пейзажного живопису XIX – початку XX ст. Встановлено, що з-поміж видатних пейзажистів українського походження XIX–початку XX ст. виокремлюються постаті Т. Шевченка, Л. Жемчужникова, І. Соколова, К. Трутовського, П. Левченка, С. Світлицького, М. Пимоненка, В. Орловського, С. Васильківського, А. Куїнджі, І. Труша, твори яких є естетичними зразками художнього відтворення українських пейзажів того часу. У своїх творах ці митці, керуючись історичною точністю та збереженням національної ідентичності, висвітлюють ментальну спадщину та дух українського народу. Важливо відзначити, що у XX столітті, паралельно із подальшим розвитком національних та демократичних традицій у вітчизняному реалістичному пейзажному мистецтві, з'являються нові течії, які спрямовані на відображення трансформацій західноєвропейського мистецтва.

4. Створено станкову композицію в жанрі «пейзаж» засобами олійного живопису. Виконання композиції пейзажу за вказаною темою є завданням, що вимагало виваженості й передбачало вивчення творів видатних художників як минулих епох, так і сучасності, з метою збору вражень та виникнення власної творчої ідеї. В процесі виконання цього завдання ми надихалися творчістю С. Васильківського, що у своєму живописі прагнув до гармонійного поєднання пейзажу та оповіді про життя людей, що проживали на території України того часу. Художник не обмежувався простим описом сюжету, а проводив глибокий аналіз структури образів української природи, використовуючи прийоми імпресіоністичного живопису, скеровуючи увагу на осмислення всіх аспектів твору, від природного ландшафту до повсякденного життя селян. В процесі роботи над пейзажною композицією ми приділяли увагу технологічному та творчому аспектам, використовуючи тришаровий метод олійного живопису. Особливу увагу ми звертали на організацію колориту у творі та передачу образного звучання пейзажу. Дотримання технологічної поетапності тришарового

методу олійного живопису дозволило систематизувати та описати різні аспекти творчого процесу.

5. Розроблено програму гурткових занять з образотворчого мистецтва з естетичного виховання засобами навчання пейзажного живопису. Для виконання цього завдання було з'ясовано чинники, які впливають на естетичне виховання, і усебічно розглянуто термін «естетичне виховання» на підставі наукових висновків сучасних науковців щодо естетичного впливу мистецтва, який активізується при цілеспрямованому сприйнятті реальної дійсності. Виокремлено критерії успішності естетичного виховання в результаті гурткової роботи. Пропонується тематика і програма гурткових занять з навчання пейзажному живопису, розроблено план-конспект з навчання живопису пейзажу сільської місцевості для виховання вміння надавати естетичну оцінку творам пейзажного живопису, сприяння розвитку естетичного смаку через аналіз композиційних та образних якостей та манери художника та розширення естетичних суджень щодо творів пейзажного живопису з теми занять.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адаменко О., Руденко І. Навчання пейзажного живопису студентів закладів вищої освіти. Естетика і етика педагогічної дії. 2019. Вип.19. С. 136–144.
2. Баранова В. В. Сутність образотворчої діяльності. Наука і освіта. 2012. № 8. С. 11-14. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NiO_2012_8_5 (дата звернення 09.04.2023).
3. Бардаш О. Розвиток історичного жанру в образотворчому мистецтві країни (кінець XIX–початок XX ст.). Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 6. Історичні науки. 2008. С.319–323. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/17442> (дата звернення 05. 02.2023).
4. Батрак Т.В. Критерії та показники експериментального вивчення стану естетичної вихованості старшокласників. Educational Dimension. 2012. V.34. pp.158–165. URL: <file:///D:/Documents/Downloads/hamanyuk,+21.PDF-1.pdf> (дата звернення 05.10.2023).
5. Береговий С.І., Левицька Н.М. Епохи розвитку української та світової культури у визначних пам'ятках і шедеврах: навч.- наоч. посіб. К.: НУХТ, 2017. 224 с. URL: <file:///D:/Documents/Downloads/EPOCHS%20of%20development%20of%20Ukrainian%20and%20world%20culture%20in%20sights%20and%20masterpieces.pdf>. (дата звернення 21.03.2023).
6. Бібліотека у Ватикані – фото, опис, загадки, міфи. URL: <https://tourism.com.de/uk/biblioteka-u-vatykani-foto-opys-zaha/> (дата звернення 04.10.2023).
7. Білозуб Л. М. Історія мистецтв : навчальний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Дизайн» освітньо-професійної програми «Графічний дизайн». Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2019. 148 с.
8. Білоусова В. О. Теорія і методика гуманізації відносин старшокласників у позаурочній діяльності загальноосвітньої школи. К. 1997.

190 с.

9. Бондарчук Н.О. Пейзаж у живописі кримських художників ХХ СТ. (традиції, стильова еволюція, тенденції розвитку): дис. ... канд. мист-ва : 17.00.05 / Харків, 2017. 474 с. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Dusertacii/Bondarchuk_dis.pdf (дата звернення 21.10.2023).

10. Брижак Н.Ю. Методика гурткової та клубної роботи в загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах: навчальний посібник. Київ: Логос, 2017. 126 с.

11. Віз сіна – Каміль Коро. URL: <https://jyvopys.com/viz-sina-kamil-kogo/> (дата звернення 13.05.2023).

12. Галузяк В.М. Моніторинг вихованості особистості. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія, випуск 32. 2010. С. 127–136.

13. Денисенко С. М. Теорія кольору: навчальний посібник. Київ: НАУ, 2021. 152 с.

14. Дошлюбне спілкування у живописі. К. Трутовський. Через кладку. 1875. *Етнографія*. URL: <https://ethnography.org.ua/content/ktrutovskyu-cherez-kladku-1875>. (дата звернення 01.02.2023).

15. Естетика мистецтва: навчальний посібник / Уклад. Л. Б. Мартиненко, О. В. Гончарова. Умань: ВПЦ «Візаві», 2019. 272 с.

16. Єрошкіна О. О. Епоха класицизму: навч. посібник Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. Х. : ХНАМГ, 2011. 187 с.

17. Жаборюк А.А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття. К.: Одеса-Либідь, 1990. 312 с.

18. Зайцева В. І. Практика композиції навчальний посібник для студентів закладів вищої освіти. Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2021. 116 с.

19. Золота доба голандського живопису. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Золота_доба_голландського_живопису (дата звернення 03.09.2023).

20. Квіти на берегах Сени – Клод Моне. URL:

<https://jyvopys.com/kviti-na-beregax-seni-klod-mone/> (дата звернення 10.11.2022).

21. Коваленко Є. В. Характеристика основних естетичних параметрів імпресіоністичної техніки у пленерному живописі. Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць. К., 2014. Випуск 86. С. 253 – 256.

22. Король Софія. Архип Іванович Куїнджі (1841–1910). Народознавчі Зошити. 3-4. 2009. С. 418–425.

23. Котова О. Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів з навчальної (художньо-творчої) практики (пленер) за змістовним модулем «Композиція пейзажу (на основі натурних етюдів і замальовок)». Одеса, 2018. 39 с.

24. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. 268 с.: іл

25. Кузьмінський А.І., Омеляненко В.Л. Педагогіка у запитаннях і відповідях: Навчальний посібник. Київ : Знання, 2006. 311с.

26. Кулик Л.С. Історія виникнення міського пейзажу як самостійного жанру живопису. «Young Scientist». № 9 (61). September, 2018. С. 347–349.

27. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика: Підручник / За заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид., допов. і переробл. К.: Центр учбової літератури, 2010. 520 с.

28. Лозова В.І., Тройко Г.В. Теоретичні основи виховання і навчання: Навчальний посібник. Харк. держ. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. 2-е вид., випр. і доп. Харків: «ОВС», 2002. 400 с.

29. Малицька О. В. Образотворче мистецтво з методикою навчання : навч.-мет. посіб. [для студ. вищ. пед. навч. закладів напрямів підготовки 6.010102 Початкова освіта]. Бердянськ, 2016. 346 с.

30. Матеріали і техніка олійного живопису : навч. посібник / укладач

О. Я. Музика. Умань : ВПЦ «Візаві», 2013. 114 с.

31. Методичні засади діагностики естетичної обдарованості дітей та молоді : монографія / В. Тименко, Н. Аніщенко, Н. Бельська, В. Кузьменко, Е. Помиткін. Київ, 2015. 217 с. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/704948/1/1%20%D0%A2%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf> (дата звернення 17.11.2023).

32. Мистецтво 20-21 ст. Модернізм і постмодернізм. URL: <https://tvir.biographiya.com/mistectvo-20-21-st-modernizm-i-postmodernizm/> (дата звернення 27.10.2023).

33. Митці України: Енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. К. : «Українська Енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.

34. Мона Ліза. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B0_%D0%9B%D1%96%D0%B7%D0%B0 (дата звернення 04.12.2022).

35. Носенко А.І. Пленер в живописі Одеси другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.05 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2006. URL: <http://www.disslib.org/plener-v-zhyvorypsi-odesy-druhoji-polovynu-khkh-pochatku-khkh-stolittja.html> (дата звернення 21.10.2023).

36. Панфілова О.Г., Рублевська Н.В., Тарасюк І.І. Історія зарубіжного мистецтва: навчально-методичний посібник. Ч. 1. Тернопіль: ТНПУ, 2016. 133 с.

37. Поліщук В. М. Вікова і педагогічна психологія : навчальний посібник. 4-те вид., стер. Суми : Університетська книга, 2019. 352 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/29700/1/V_Polishchuk_WPP_IL.pdf (дата звернення 25.09.2023).

38. Пори року – Пітер Брейгель. URL: <https://jyvopys.com/pori-roku-piter-brejgel/> (дата звернення 11.06.2023).

39. Св. Ієронім в пустелі – Йоакім Патинир. URL: <https://jyvopys.com/sv-iyeronim-v-pusteli-joachim-patinir/> (дата звернення

11.06.2023).

40. Сергій Васильківський. Бібліотека українського мистецтва. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/sergiy-vasilkivskiy/> (дата звернення 23.08.23).

41. Сергій Васильківський: українська доля Дикого Поля (твори зі збірки Харківського художнього музею): каталог виставки / авт. вст. ст., авт.-упор. О. Денисенко, авт.-упор. В. Кацай. Київ: Майстер книг, 2013. 85 с.

42. Скаканді Ю.Ю. Мистецтво пейзажу. ВІСНИК КНУТД. №5 (90), 2015 Серія «Технічні науки» С. 254–260.

43. Сліпчишин Л.В. Методичні засади впровадження сучасних підходів у роботу гуртків: посібник. Львів : СПОЛОМ, 2015. 116 с.

44. Сова О. Історичний огляд зародження художньої роботи на пленері. Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Вип.2 (2), 2017. С.227–236. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znrudpu_2017_2%282%29__25 (дата звернення 21.10.2023).

45. Соловйова Ю. О., Мкртічян О. А. Українське мистецтво в історичному вимірі. Нав.-метод. посіб. Харків : Точка, 2017. 89 с.

46. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів. Херсон: Видавництво «Стар», 2016. 52 с.

47. Творчість Рафаеля Санті. ПроArt (Історія образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва). URL: http://arshistorian.blogspot.com/2020/11/blog-post_1.html. (дата звернення 21.08.2023).

48. Творці українського пейзажу. Твори з колекції Харківського художнього музею. Каталог виставки. Київ, Майстер книг, 2015. 128 с.

49. Труш Іван Іванович. Wikiart. Енциклопедія візуальних мистецтв. URL: <https://www.wikiart.org/uk/trush-ivan-ivanovych> (дата звернення 06.10.2023).

50. Українське мистецтво: Від найдавніших часів до початку ХХ ст / Ю. П. Нельговський; Д. В. Степовик; Л. Г. Членова. Київ: Радянська

школа, 1976. 135 с.

51. Український живопис кінця 19 – 20 століття. ПроArt (Історія образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва). URL: https://arshistorian.blogspot.com/2020/05/19-20_3.html (дата звернення 29.12.2022).

52. Федорова М.А. Організація роботи з виховання культури поведінки дітей 6-7-го років життя (в умовах НВК «школа – дитячий садок»). Науковий вісник ЧПУ. № 295. 2006, С.172–177.

53. Хлібне поле – Джон Констебл. URL: <https://jyvopys.com/xlibne-pole-dzhon-konstebel/> (дата звернення 11.06.2023).

54. Шевелева Мар'яна. Сергій Васильківський – поет українського малярства. Український інтерес. URL: <https://uain.press/blogs/1096474-1096474> 19/10/2023 (дата звернення 19.11.2023).

55. Шевнюк, О. Л. Методика навчання образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах: навч. посіб. Київ: Освіта України, 2017. 311 с.

56. Яланський, А. В. Принципи формування цілісного сприйняття і відтворення академічного живопису тонових і колірних співвідношень. Українська академія мистецтва. Київ, 2014. Вип. 22, С. 125–133.

57. Ян ван Ейк. URL: <https://www.wikiwand.com/uk> (дата звернення 23.09.2023).

58. Alfred Woltmann, Karl Woermann, Sidney Colvin. The History Of Ancient, Early Cristian And Medieval Panting. Kessinger Publishing, LLC (September 10, 2010). 538 pp.

ДОДАТКИ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Додаток А

- Рис. А.1.2.1. Ян ван Ейк. «Богородиця канцлера Ролена», близько 1436, Лувр, Париж
- Рис. А.1.2.2. Леонардо да Вінчі. Мона Ліза (1503–1517)
- Рис. А.1.2.3. Рафаель Санті. «Мадонна в зелені (Мадонна на лузі)» (1505-1507)
- Рис. А.1.2.4. Рафаель Санті. «Прекрасна садівниця (Мадонна з Немовлям та Іваном Хрестителем)» (1507–1508)
- Рис. А.1.2.5. Брейгель Старший. «Зимовий пейзаж з ковзнями та пасткою для птахів», 1565
- Рис. А.1.2.6. Брейгель Старший. «Повернення худоби», 1565
- Рис. А.1.2.7. Людолф Бакхейзен. «Док Ост-Індської кампанії в Амстердамі», 1696
- Рис. А.1.2.8. Каміль Коро «Віз сіна»
- Рис. А.1.2.9. Клод Моне. «Квіти на берегах Сени»

Додаток Б

- Рис. Б.1.3.1. К. Трутовський «Білять полотно, 1874 р.
- Рис. Б.1.3.2. К. Трутовський «Через кладку», 1875 р.
- Рис. Б.1.3.3. С. Васильківський «Кам'яна балка», 1882 р.
- Рис. Б.1.3.4. С. Васильківський «Українське село», 1880-і рр.
- Рис. Б.1.3.5. С. Васильківський «Ай-Тодор. Крим», 1880-і рр.
- Рис. Б.1.3.6. С. Васильківський «Сільська вулиця», 1890-і рр.
- Рис. Б.1.3.7. В. Орловський «Український краєвид з вітряком», 1882 р.
- Рис. Б.1.3.8. А. Куїнджі «Місячна ніч на Дніпрі», 1880 р.
- Рис. Б.1.3.9. І. Труш «Захід сонця в лісі», 1904 р.
- Рис. Б.1.3.10. І. Труш «Захід сонця. Човни на березі», 1910 р.

Додаток В

- Рис. В.2.1.1. С. Васильківський «Пейзаж із вітряними млинами та візком,

запряженим кіньми», 1910-ті рр.

Рис. В.2.1.2. С. Васильківський «Млин», 1910-ті рр.

Рис. В.2.1.3. С. Васильківський «Коропів хутір. Козача гора, Зміїв», 1880-і рр.

Рис. В.2.1.4. С. Васильківський «Коропів хутір. Велике провалля», 1884 р.

Рис. В.2.1.5. С. Васильківський «Краєвид з річкою», 1880-і рр.

Рис. В.2.1.6. С. Васильківський «Отара», 1890-і р.

Рис. В.2.1.7. С. Васильківський «Козаки в степу», 1990-і рр.

Рис. В.2.1.8. С. Васильківський «Пасовище»

Додаток Г

Рис. Г.2.3.1-2.3.8. Форескізні пошуки

Рис. Г. 2.3.9-2.3.10. Етюди

Рис. Г.2.3.11-2.3.12. Пошуки композиції пейзажу

Рис. Г.2.3.13. Уточнення композиції пейзажу

Рис. Г.2.3.14. Пошуки стану освітлення в пейзажі

Рис. Г.2.3.15. Пошуки стану освітлення в пейзажі

Рис. Г.2.3.16. Пошуки стану освітлення в пейзажі

Рис. Г.2.3.17. Пейзажна композиція (твір в матеріалі)

Додаток А

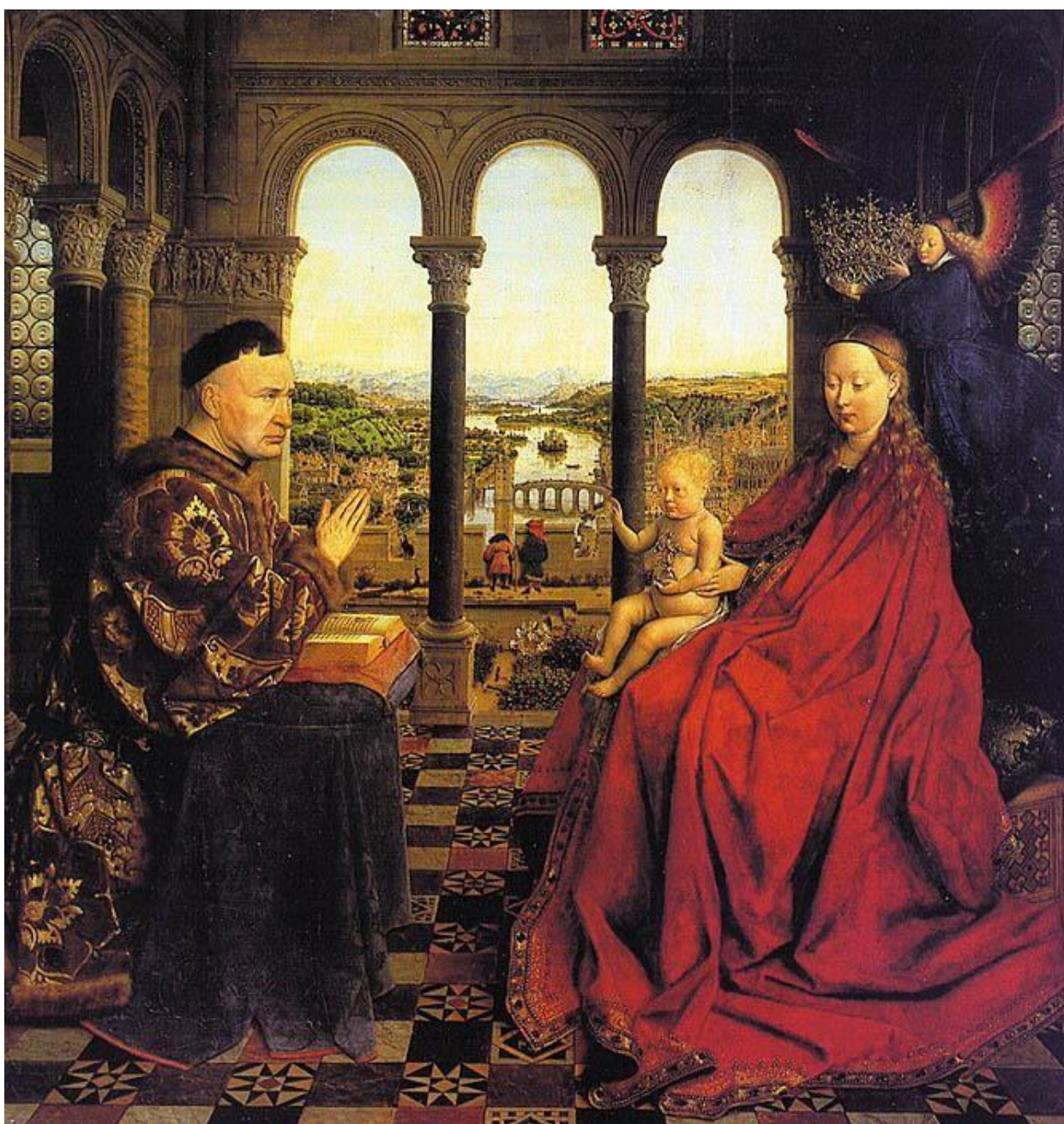


Рис. А.1.2.1. Ян ван Ейк. «Богородиця канцлера Ролена», близько 1436,
Лувр, Париж



Рис. А.1.2.2. Леонардо да Вінчі. Мона Ліза (1503–1517)



Рис. А.1.2.3. Рафаель Санті. «Мадонна в зелені (Мадонна на лузі)» (1505-1507)



Рис. А.1.2.4. Рафаель Санті. «Прекрасна садівниця (Мадонна з Немовлям та Іваном Хрестителем)» (1507–1508)



Рис. А.1.2.5. Брейгель Старший. «Зимовий пейзаж з ковзнями та пасткою для птахів», 1565



Рис. А.1.2.6. Брейгель Старший. «Повернення худоби», 1565



Рис. А.1.2.7. Людольф Бакхейзен. «Док Ост-Індської кампанії в Амстердамі»,
1696



Рис. А.1.2.8. Каміль Кору «Віз сіна»



Рис. А.1.2.9. Клод Моне. «Квіти на берегах Сени»

Додаток Б



Рис. Б.1.3.1. К. Трутовський «Білять полотно, 1874 р.



Рис. Б.1.3.2. К. Трутовський «Через кладку», 1875 р.



Рис. Б.1.3.3. С. Васильківський «Кам'яна балка», 1882 р.



Рис. Б.1.3.4. С. Васильківський «Українське село», 1880-і рр.



Рис. Б.1.3.5. С. Васильківський «Ай-Тодор. Крим», 1880-і рр.



Рис. Б.1.3.6. С. Васильківський «Сільська вулиця», 1890-і рр.



Рис. Б.1.3.7. В. Орловський «Український краєвид з вітряком», 1882 р.



Рис. Б.1.3.8. А. Куїнджі «Місячна ніч на Дніпрі», 1880 р.



Рис. Б.1.3.9. І. Труш «Захід сонця в лісі», 1904 р.



Рис. Б.1.3.10. І. Труш «Захід сонця. Човни на березі», 1910 р.

Додаток В



Рис. В.2.1.1. Васильківський «Пейзаж із вітряними млинами та візком, запряженим кіньми», 1910-ті рр.



Рис. В.2.1.2. С. Васильківський «Млин», 1910-ті рр.



Рис. В.2.1.3. С. Васильківський «Коропів хутір. Козача гора, Зміїв», 1880-і рр.



Рис. В.2.1.4. С. Васильківський «Коропів хутір. Велике провалля», 1884 р.



Рис. В.2.1.5. С. Васильківський «Краєвид з річкою», 1880-і рр.



Рис. В.2.1.6. С. Васильківський «Отара», 1890-і р.



Рис. В.2.1.7. С. Васильківський «Козаки в степу», 1990-і рр.



Рис. В.2.1.8. С. Васильківський «Пасовище»

Додаток Г



Рис. Г.2.3.1-2.3.8. Форескізні пошуки



Рис. Г. 2.3.9-2.3.10. Етюд



Рис. Г.2.3.11-2.3.12. Пошуки композиції пейзажу



Рис. Г.2.3.13. Уточнення композиції пейзажу



Рис. Г.2.3.14. Пошуки стану освітлення в пейзажі



Рис. Г.2.3.15. Пошуки стану освітлення в пейзажі



Рис. Г.2.3.16. Пошуки стану освітлення в пейзажі



Рис. Г.2.3.17. Пейзажна композиція (твір в матеріалі)