

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

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Руслан Пильнік

« ____ » _____ 2023 р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 2023 р.

МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ ПЕЙЗАЖУ В ЖИВОПИСІ ТА
ОРГАНІЗАЦІЇ ПОЗАКЛАСНОЇ РОБОТИ В ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ

Кваліфікаційна робота

студента групи ОМм-22

ступінь вищої освіти: «магістр»

спеціальності 014.12 Середня освіта

(Образотворче мистецтво)

Чайки Костянтина Ярославовича

Керівник: доцент, кандидат

мистецтвознавства, професор

Удріс І.М.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS ____ Кількість балів ____

Голова ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Костянтин Чайка, 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 надавав і не одержував 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 ознайомлений. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ НАЦІОНАЛЬНОГО КРАЄВИДУ В ПЕЙЗАЖНОМУ ЖИВОПИСІ ОКРЕСЛЕНОГО ПЕРІОДУ	9
1.1. Аналіз джерел і термінологічний апарат в контексті розкриття теми кваліфікаційного дослідження.....	9
1.2. Становлення та еволюція національного пейзажу як жанру в західноєвропейському живописі.....	16
1.3. Локальні особливості пейзажу в українському живописі: від витоків до сучасності.....	25
Висновки до розділу 1.....	36
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ ПРАКТИЧНОЇ ЧАСТИНИ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ В МАТЕРІАЛІ	37
2.1. Зародження ідеї твору та пошук його художньо-образного рішення.....	37
2.2. Особливості формування образу в композиції пейзажу.....	40
2.3. Поетапність виконання пейзажу в техніці олійного живопису.....	44
Висновки до розділу 2.....	47
РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВПРОВАДЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ У ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ	48
3.1. Образотворче мистецтво як компонент художньо-естетичного профілю в освітньому процесі учнів старшої школи (10-11 класи).....	48
3.2. Методичні рекомендації щодо впровадження гуртка з пейзажного живопису для учнів 11 класу профільної школи.....	53
Висновки до розділу 3.....	57
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	64

ДОДАТКИ	72
Додаток А.....	72
Додаток Б.....	95
Додаток В.....	102

ВСТУП

Актуальність дослідження. У контексті утвердження української державності в умовах боротьби з агресором за національну свободу і територіальну цілісність, питання розвитку національно-патріотичних якостей набирає актуальності в якості центрального питання, адже самі події спонукають сучасну молодь України до активної світоглядної позиції на засадах своєї національної ідентичності. Відповідно, одним із засобів потенціювання даного явища і його міцного закріплення у свідомості підростаючого покоління, може і має виступати художня освіта, а також її трансформація та виважена інтеграція до програми сучасної української профільної школи.

Художня освіта передбачає близький, систематичний контакт особистості з образотворчим мистецтвом у всіх його формах та різновидах, серед котрих живопис займає одне з вагомих місць, що доведено більшістю існуючих на сьогоднішній день теоретико-практичних досліджень в цій галузі. Разом з тим, центральним жанром, здатним до виконання завдань поліфункціонального покликання, як такий, що бере участь у розвитку творчих здібностей, естетичних якостей, а також національно-патріотичних почуттів особистості, багатьма викладачами-практиками і теоретиками даного питання позиціонується саме пейзаж.

Естетика і технологія пейзажу в історії мистецтва має досить довгий шлях, але, практично завжди, в пейзажі легко відслідкувати і побачити відгомін чи віддзеркалення того чи іншого природного середовища, ознаки зображуваної митцем місцевості, авторське відношення до сюжету, що у сукупності веде до розуміння національного пейзажу і методів його розробки. Відповідно стає зрозумілим, що дослідження специфіки становлення та розвитку національного краєвиду в історії мистецтва може виступати ефективним шляхом до кристалізації сучасної теорії художніх методів та засобів створення і розробки композиції пейзажу рідного краю. В свою чергу,

детальне вивчення даного питання може слугувати міцною основою під час індивідуальної розробки методичних рекомендації щодо викладання пейзажного жанру в живописі на ґрунті профільної освіти НУШ, що відповідає сучасним тенденціям та реаліям.

З цього приводу варто підкреслити, що проблема функціонування і реорганізація художньої освіти в умовах війни і загальних глобалізаційних процесів, залишається найактуальнішим питанням сьогодення. Це підтверджують численні праці українських фахівців: Андрощук І., Горбенко С., Денисенко О., Денисюк З., Зіненко Т., Козир А., Кубриш Н., Олешко Л., Падалки Г., Панька Т., Пацалюк І., Пен Л., Русакова Л., Шапран О., Шумейко Л. та б.ін.

Шляхи історичного розвитку пейзажу як жанру фундаментально розглядаються в роботах зарубіжних та вітчизняних мистецтвознавців - М. Азаркіної, А. Алтухової, І. Бас, А. Величенко, Дж. Л. Геддіс, Р. Делю, М. Ендрюса, Дж. Лундін, К. Макферсона, М. Мід, П. Монахан, К. Олвіг, Л. Б. Перессу, В. Рибар, Ю. Скаканді, О. Сови, Г. Фесенко. Зокрема, питання різноманіття художньої мови і локалізації національних живописних шкіл пейзажу в українському мистецтві знайшло висвітлення в наукових пошуках Ю. Бірюльова, Л. Біксей, Я. Бобош, І. Ворович, М. Голубець, А. Жаборюк, В. Касян, О. Кашшай, О. Коваленко, О. Котова, Т. Лупак, Я. Нановського, В. Немцовой, Г. Носенко, Є. Островського, Т. Павлової, С. Плахти, Н. Сапак, Г. Склярєнко, М. Ткаченко, О. Федорука, О. Цугорка, Л. Шандор, Ю. Ямаш та ін.

Зростаюча увага приділяється різним аспектам теорії та візуальних практик вітчизняного пейзажного жанру і в закладах художньої освіти. Так, теоретична розробка проблематики становлення локальних шкіл пейзажного живопису в Україні, а також методології пейзажу як жанру, спостерігається в магістерських дослідженнях факультету мистецтв КДПУ останніх років, зокрема - в роботах В. Байдужньої, Ю. Василенко, А. Волокової, А. Литвин, Г. Семко, А. Суровцової. Разом з тим, питання формально-стилістичної та

техніко-технологічної складової саме національного пейзажу, як специфічної жанрової риси, а також напрацювання методики викладання національного пейзажу в межах практики НУШ, привертають інтерес сучасних фахівців, що, безумовно, актуалізує тему даного дослідження.

Зважаючи на вищесказане, **метою** кваліфікаційної роботи обрано виявлення художніх особливостей та еволюції пейзажу в європейському і вітчизняному живописі XIX – XXI століть й специфіка їх використання в художній практиці створення краєвиду та в позаурочному навчанні у профільній школі. Виходячи з мети дослідження нами поставлено наступні **завдання:**

- визначити термінологічний апарат з теми дослідження, проаналізувати фахову літературу;
- проаналізувати етапи становлення та еволюції національного пейзажу як жанру в західноєвропейському живописі;
- визначити локальні особливості пейзажу на ґрунті національної української школи живопису;
- створити пейзаж в техніці олійного живопису з національними рисами; описати поетапність його виконання;
- укласти методичні рекомендації до організації позаурочної форми профільного навчання за напрямом вивчення пейзажного жанру для учнів старшої школи.

Об'єктом дослідження виступає пейзажний живопис в мистецькому та освітньому процесі.

Предмет дослідження складають формально-стилістичні та технологічні якості національного краєвиду в олійному живописі XIX – XXI ст., а також методичні і теоретико-практичні основи розробки композиції й техніки пейзажу відповідно до вимог сучасної профільної освіти.

Для розв'язання поставлених завдань було використано такі **методи дослідження:** теоретичний аналіз наукових літературних джерел, історико-культурний метод для висвітлення історії розвитку пейзажу, методи

конструктивно-просторового та композиційного аналізу для створення живописної роботи, методи абстрагування, порівняння, синтезу, конкретизації, узагальнення та інші.

Наукова новизна та практичне значення дослідження полягає в узагальненні й розробці методів створення національного краєвиду засобами олійного живопису, в уточненні понять національного пейзажу і локальної художньої традиції; в можливості використання матеріалів і висновків кваліфікаційної роботи у подальшій науково-дослідній практиці та освітньому процесі як закладів загальної середньої освіти, так і у фаховій підготовці студентів мистецьких спеціальностей. Крім того, оригінал виконаної творчої роботи та матеріали до нього мають самостійну художньо-естетичну значущість.

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, який налічує 81 позицію і додатків. Основний зміст викладено на 63 сторінках, загальний обсяг роботи – 106 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ НАЦІОНАЛЬНОГО КРАЄВИДУ В ПЕЙЗАЖНОМУ ЖИВОПИСІ ОКРЕСЛЕНОГО ПЕРІОДУ

1.1. Аналіз джерел і термінологічний апарат в контексті розкриття теми кваліфікаційного дослідження

В ході підготовки та написання теоретичної частини кваліфікаційної роботи питому частину процесу складав пошук та вивчення фахової літератури, що дало змогу прийти висновку про наявність широкого спектру наукових праць зарубіжних та вітчизняних фахівців різних галузей знань з означеної проблематики дослідження.

Теоретичне обґрунтування питання становлення та еволюції пейзажу як жанру в західноєвропейському живописі в даній роботі базується, здебільшого, на досвіді зарубіжного мистецтвознавства. Враховуючи той факт, що українське мистецтвознавство, зазвичай, пов'язане з дослідженням та аналітикою в галузі національної мистецької традиції, другий підрозділ першого розділу спирається на фактологічний матеріал західноєвропейської історико-культурологічної системи, чим значно розширює межі аналізованого матеріалу дослідження.

Зокрема, творчість багатьох представників західноєвропейського пейзажу, всебічно висвітлюється у фахових публікаціях таких науковців, як I.J. Klaver, E.P. Richardson, R. Battaglia, J. Bonehill, D. Stephen, M. Hardie, J. Thornes, I. Wien, R.J. Goldwater та ін. Поряд з тим, український мистецтвознавчий дискурс також включає певні теоретичні розвідки в даному напрямку, про що свідчать, перш за все, роботи Ю. Скаканді, а також О. Сиви, Є. Коваленко, М. Герман, В. Ганжи.

Також варто виділити ряд фундаментальних праць вітчизняних фахівців, в котрих тією чи іншою мірою порушуються питання розвитку західноєвропейського пейзажу у контексті загальних культурних процесів.

Так, навчальний посібник Л. Левчук «Історія світової культури» 2019 р., відбиваючи логіку розвитку світової культури, багато уваги приділяє пейзажному жанру різних епох.

Навчально-методичний посібник Москвічової Ю.О. «Історія мистецтв у контексті світової культури» 2021 р. детально представляє виклад комплексу історичних етапів розвитку світових культурно-мистецьких регіонів, а також характеризує найприкметніші досягнення в галузі літератури, архітектури, образотворчому мистецтві, освіти, театру і кіно. Зокрема, історію пейзажу можна прослідкувати на основі вивчення творчості видатних діячів образотворчості різних країн світу та епох.

Скласти повне уявлення про специфіку розвитку західноєвропейського мистецтва у його культурологічному вимірі видається також при аналізі ряду подібних праць вітчизняних дослідників: О. Гаврюшенко, В. Шейко, О. Кравченко («Історія світової культури» 2006 р.), В. Сіверс («Історія світової культури» 2011 р.).

Культурну ідентифікацію ландшафтів в західноєвропейському пейзажному живописі шляхом порівняння типів ландшафтів та естетичних концепцій фундаментально проаналізовано в матеріалах конференції Г. Фесенко «Культурна ідентифікація ландшафтів в пейзажному живописі». Подібний аналітичний підхід помітний і у працях В. Воловика «Аналіз концепцій культурного ландшафту в американській та європейській географії», а також М. Гродзинського «Пізнання ландшафту: місце і простір».

Найбільшого поширення в історико-культурному дискурсі набуває проблематика західноєвропейського живопису від середини XIX ст., зокрема історія становлення імпресіонізму і плернерного живопису, а також вплив цих процесів на подальший розвиток всіх мистецьких жанрів. Окремі розвідки в цій галузі містяться в роботах Л. Ничай, Л. Черній, О. Сиви, М. Юр, В. Ганжи та ін.

Поряд з тим, у вітчизняному мистецтвознавстві, зустрічається значна кількість праць, в котрих порушуються питання вивчення локальних

особливості пейзажу в українському живописі, його регіональних відмінностей, а також загальних якостей. Так, альбом авторства З. Лильо-Откович «Український пейзажний живопис ХІХ – початку ХХ сторіччя» 2008 р. з ілюстраціями 70-и творів українських художників-пейзажистів є першою в історії вітчизняного мистецтвознавства працею, що присвячена виключно національному пейзажному жанру і дає можливість скласти практично повне уявлення щодо загальної картини розвитку пейзажу в українському живописі.

Загалом, сучасне мистецтвознавство розглядає пейзажний жанр в українській образотворчості різнобічно, концептуально і ґрунтовно, про що свідчать численні наукові публікації. Серед них варто виокремити статті Н. Асєєвої, зокрема «Ремінісценції імпресіонізму в українському живописі ХХ ст.», а також «Імпресіонізм в українському образотворчому мистецтві та його зв'язки з іншими напрямками і течіями кінця ХІХ – початку ХХ століття», де автор намагається прослідкувати особливості формування аутентичного емоційно-ліричного концепту у творчості українських пейзажистів, заснованого на певних імпресіоністичних принципах.

Явище імпресіонізму в українському живописі знаходить обґрунтування і у працях багатьох інших авторів. Так, Ю. Бабунич досліджує імпресіонізм в українському живописі доби модернізму; О. Петрова висвітлює складне явище конфронтації між стильовим офіціозом соцреалізму й імпресіонізмом в українському мистецтві 50–70-х рр. ХХ ст.; особливості інтерпретації художнього досвіду в українському імпресіоністичному живописі розглядає Г. Складенко.

З явищем імпресіонізму напряму пов'язаний пленеризм, як характеристика живописного пейзажу і як художня практика пленерного живопису, що також виступає об'єктом дослідження в багатьох сучасних працях. Вивченням розвитку українського пленерного живопису займались І. Бас, Ю. Беличко, О. Денисенко, С. Плахта, В. Сидоренко, Г. Складенко, Д. Степовик та ні. Різноманітні параметри пленерного руху в Україні

висвітлюються у працях О. Чурсіна, І. Луценко, М. Рибіної-Ткач, А. Жука, О. Авраменко, М. Кузіва, О. Лагутенко, Л. Соколюк, І. Тютюнника та ін.

Дослідження регіональної специфіки українського пейзажу налічує найбільшу кількість прихильників в сучасному мистецтвознавчому та культурологічному дискурсі.

Так, західноукраїнська школа пейзажного живопису, виступає центральною темою у наукових публікаціях А. Ковача, О. Крохмалюк, Б. Кузьми, О. Луковської, І. Луценка, В. Манайло-Приходька, Б. Мисюги, В. Мишанича, В. Овсійчука, Г. Островського, С. Плахти та ін.

Пейзажна складова у формуванні одеської мистецької школи досліджується В. Кабаченком; одеський архітектурний пейзаж стає предметом дослідження у працях О. Тарасенко. Ґрунтовному висвітленню у працях вітчизняних вчених підлягає харківська пейзажна школа, що відображається у наукових публікаціях В. Немцової, Л. Соколюк, Т. Павлової, О. Денисенко, Л. Мельничук, О. Щербакової та ін. Кримський пейзаж як особливий аутентичний живопис південного регіону знайшов висвітлення та обґартування в роботах О. Алексєєвої, Н. Бондарчук, І. Краснодемської, Н. Золотухіної та ін.

Окрему частину джерельної бази дослідження склали наукові напрацювання викладачів кафедри образотворчого мистецтва факультету мистецтв КДПУ, зокрема питання дослідження історії українського мистецтва в контексті культуротворчого національного руху к. XIX – поч. XX ст., що дозволяє краще зрозуміти принципи формування і розвитку пейзажного живопису, вивчається у роботах І. Удріс та І. Красюк; основи образотворчої грамоти і специфіка пейзажного живопису, його основоположні принципи і технології, тенденції місцевого плернерного руху, знаходять змістовного висвітлення у публікаціях В. Мішуровського, О. Юрченка, І. Брижатої, Л. Щербакової та ін.

В процесі вивчення історії західноєвропейського та українського пейзажного живопису необхідним виявляється дати термінологічне означення

основних понять, головним серед котрих виступає пейзаж. Сучасний словник української мови надає різне визначення терміну пейзаж: це і «загальний вигляд якоїсь місцевості, картина природи, краєвид»; і картина або малюнок із зображенням краєвиду; і жанр творів образотворчого мистецтва, присвячений зображенню краєвиду, тобто пейзажний живопис; і, наостанок, опис, зображення природи в літературі, музиці і т. ін.» [43].

Суміжним терміном до пейзажу можна вважати поняття краєвиду, що знаходить широкого вжитку як в мистецтвознавчій, так і в культурологічній практиці. Треба розуміти також, що краєвид фактично є синонімом до поняття пейзажу, але має певну обставину, адже це саме та місцевість, що відкривається перед очима; одночасно з тим, поняттям краєвид позначають художнє зображення природи на картині [29]. Спробуємо розглянути обидва термінологічних поняття з точки зору мистецтвознавчої науки.

Етимологічно поняття «пейзаж» походить з французької мови і має відношення до XVIII ст.: *pausage* - суф. похідне від *paus* - «сільський», пейзаж в буквальному розумінні – «сільська картина», з чого можна зрозуміти, що найдавнішим різновидом жанрово усталеного пейзажу є саме сільський. Про це зазначає і Ю. Скаканді в одній зі своїх публікацій: "Важливіший і самий древній вид пейзажу – зображення первозданної природи, сільської місцевості" [55, с.254]. Дещо іншими якостями відзначається визначення пейзажу в німецькій мові, де він звучить як *Landschaft* – буквально – краєвид, місцевість, і *Landschaftsbild* – пейзаж в живописі. Варто також підкреслити зв'язок німецького терміну з первозданною природою, з землею, адже частини з яких складається термін означають *Land* – землю, *Schaft* – стебло, що буквально можна описати як землю, що покрита рослинами. Землю (слово німецького походження) можна сприймати в значенні чогось, до чого належать люди [76, с.19]. Цікавим є також прихід визначення пейзажу в англійську культуру мовлення в якості слова *Landscape*: його початкова форма – *Landskip* – термін, який застосовувався безпосередньо в живописі і походить від середньоголландського *lantscar* – регіон. Сучасна форма цього слова

з'явилася наприкінці XVI століття, коли голландські художники ввели термін *landschap*, який використовував його для позначення картин внутрішніх природних або сільських пейзажів.

Пейзаж в образотворчому мистецтві підводить до розуміння поняття пейзажного живопису, і, пов'язаних з цим визначень пленеру, пленерного живопису, пленерного етюд, пленерного руху, тощо.

Пейзаж зазвичай відображає відкритий простір, краєвид, певну місцевість, ландшафт. У залежності від типу образотворчого мотиву можна виділити сільський, міський (в тому числі архітектурний та індустріальний) пейзаж, морський пейзаж або марину. Поряд з тим пейзажі можуть поділятися на камерні й панорамні, а також диференціюватися за характером художнього образу на епічний, історичний, героїчний, ліричний, романтичний, фантастичний, абстрактний тощо.

Особливого розвитку пейзажний жанр отримує у XIX ст. з винаходом тубикових олійних фарб, що дозволило митцям виходити на відкрите повітря і подорожувати у пошуках гарних краєвидів. Так, спочатку в доробку окремих митців, таких як Дж. Констебль, у практиці митців барбізонської школи, а згодом у французьких імпресіоністів формується новий метод роботи над пейзажем – пленер, що в перекладі з франц. «*en plein air*» означає «на відкритому повітрі». Таким чином, пленер у живописі – термін, який «позначає передачу в картині всього багатства змін кольору, зумовлених дією сонячного світла й атмосфери» [46]. За визначенням Л. Чернія, пленер окрім виключно творчої функції, має ще й навчально-пізнавальну, як засіб вивчення природи, вдосконалення вмінь та навичок в живописі. Також він говорить про те, що сам начерк та етюд виступають початковими етапами роботи на пленері, тим самим їх роль і значення значно важливіші, ніж цілковита завершеність роботи і увага до деталей [64, с.57].

Одним з найважливіших аспектів розвитку сучасного пейзажного живопису, зокрема, в Україні, є широкий художній рух, який більшість дослідників називають пленерним рухом – він відображає діяльність

численних мистецьких пленерів, що функціонують періодично на території нашої держави. За висловом О. Чурсіна, цей процес триває з середини 90-х років ХХ ст. [65, с.250] і, принаймні, в першому десятилітті нашого століття можна було налічити близько 60 пленерів, які діяли у різних регіонах. Важливою перевагою українського пленерного руху є його зорієнтованість на генерування появи нової генерації митців, котрі власною творчістю засвідчують продовження реалістичних засад в українському пейзажному живописі.

Діяльність сучасних пленерів, створюючи сприятливі умови для обміну творчим досвідом художників, завдають великого впливу на формування молодих талановитих пейзажистів, а також дозволяють визначити пріоритетні напрямки розвитку і особливі риси локальних художніх шкіл пейзажного жанру. Це приводить до розуміння питання становлення та функціонування національного пейзажу, або національного краєвиду в пейзажному живописі України.

Поняття національний краєвид стоїть близько з визначенням культурного ландшафту, що приходить з географії. Поряд з тим, культурні ландшафти як об'єкти культурної спадщини, представляють собою «спільні творіння людини і природи, які ілюструють еволюцію людської спільноти і поселень з плином часу; культурні ландшафти відбираються на підставі як видатної універсальної цінності, так і репрезентативності з точки зору чітко визначеного геокультурного регіону, а також їх здатності продемонструвати найважливіші і характерні культурні елементи таких регіонів» [47, с.173]. На підставі даного визначення можна говорити про особливу специфіку національного краєвиду в живописному пейзажі як такого, котрий покликаний відображати суто національні краєвиди, зокрема такі, що насичені певними ознаками культурної ідентифікації, котра, безумовно, містить також регіональний фактор сприйняття того чи іншого мальовничого виду.

Враховуючи стрімкий розвиток інформаційно-телекомунікаційної політики, віртуальної реальності в інтернет-мережі, часто, можна спостерігати

спотворення або нівелювання архетипічних культурних та національних надбань. За твердженням Копієвської О.: "злиття реальних і віртуальних світів негативно вплинули на локальні культурні ландшафти; проблема збереження унікальних культурних просторів з їх винятковими артефактами викликає занепокоєння" [28, с.183].

Отже, національний краєвид в пейзажному живописі, в першу чергу, покликаний нести важливу функцію інспектування, дослідження, відтворення та збереження аутентичної національної культури засобами образотворчості через втілення мальовничих українських ландшафтів різного типу.

1.2. Становлення та еволюція національного пейзажу як жанру в західноєвропейському живописі

Враховуючи специфіку даного дослідження, варто підкреслити, що розгляд пейзажу олійними фарбами, як вагомого явища в історії розвитку образотворчого мистецтва, варто було б розпочати з розгляду питання становлення самої техніки, що поглиблює хронологію приблизно до XV ст. Зокрема, відповідно до теорії відомого науковця Е. Бергера, до епохи визначного нідерландського майстра Яна ван Ейка, олія, як в'язучий компонент згадується в теоретичних трактатах вкрай рідко [8, с.10]. Проте це не означає, що олійні фарби започатковані виключно в межах творчої діяльності братів ван Ейків, оскільки фундаментальні основи олійного живопису є сублимацією всього попереднього досвіду живописної практики - енкаустики, темпер, акварелі, а також спроб поєднати їх між собою за рахунок додавання різноманітних розчинників [23, с.5].

Таким чином, до моменту кристалізації в історії західноєвропейського живопису розвиненої жанрової системи і специфіки пейзажу протягом XVII-XVIII ст., техніка олійного живопису вже пройшла потужний шлях, позначений напрацюванням важливого теоретико-практичного досвіду, котрий дозволив провідним митцям-пейзажистам розкрити властивості жанру найкращим чином.

Взагалі, пейзажний жанр не виникає раптово, він має чітку та послідовну еволюцію. Певні пейзажні мотиви і його фрагменти можна відшукати ще в найдавніші часи розвитку людства – від наскального живопису до давньоримських фрескових розписів, що свідчить про важливість природного оточення людини як засобу її існування, про повагу до світу природи, а також про потенційну потребу людини у естетичному сприйнятті і перетворенні навколишньої дійсності.

Проте, саме у XVII ст., в межах нідерландської живописної традиції, пейзаж отримує чіткі жанрові показники і розмаїту систему образної мови. За влучним зауваженням Д. Валентайнера, директора інституту дослідження голландського мистецтва, "жодна інша країна не може похвалитися настільки раннім розвитком і сформованістю пейзажного живопису, вільного від кайданів релігійного та міфологічного жанрів, як Голландія часів Франса Галса та Рембрандта" [72, с.694].

Концептуально важливим чинником для даного дослідження є також той факт, що саме у творчості голландських живописців XVII ст. пейзаж вперше отримує відчутного національного забарвлення. Про це свідчить не тільки візуальна база голландського мистецтва, але і контекст багатьох досліджень в цій галузі. В більшості наукових розвідок, присвячених вивченню золотої епохи голландського живопису, пейзаж розглядається саме як такий, що позначений яскраво вираженим інтересом до передачі автентичного голландського ландшафту. Зокрема, до типово голландських рис зображуваного краєвиду можна віднести: пейзажі з вітряками, тюльпанові поля, луки з чорно-білими плямистими коровами, сіре небо із хмарами різних форм більшу частину року, дюни, озера і морські затоки, портові містечка, а також дорожні шляхи крізь безкрайні степи [75, с.93].

До переваг голландського живопису можна також віднести неймовірну майстерність місцевих художників у використанні колориту та тональних нюансів, що дозволяло їм створювати неповторну, аутентичну атмосферу у своїх картинах [24, с.15]. Фактично, у 30-их рр. XVII століття, в мистецтві

голландського пейзажу формується чітка класифікація за композиційним змістом і характером зображення: села і піщані дюни, міські канали, ліси і галявини, зимові краєвиди, ноктюрни, міські пейзажі [53, с.305].

Найбільш визначним голландським художником пейзажу першої пол. XVII ст. вважається Ян ван Гоєн. Його творчість дозволяє скласти повне уявлення щодо принципів та специфіки голландського пейзажу означеного часу. За свідченням дослідників його життєво-творчого шляху, Ян ван Гоєн багато подорожував Нідерландами з альбомом для начерків. Він не писав пейзажі безпосередньо з натури, але приділяв дуже багато уваги спостереженню і вивченню природних станів у пейзажі, а також детальної проробки композиції, що дозволяло йому створювати автентично насичені і мальовничі краєвиди. Центральною темою його найліпших пейзажних творів виступають широкі голландські рівнини з вітряками і довгі річкові течії, котрі художник спостерігав на околицях Антверпену, Дортрехту, Роттердаму та інших міст [78, с.12-14].

До найбільш традиційних творів Яна ван Гоєна, в котрих відчувається яскравий національний колорит, можна віднести: «Вітряк біля річки» (Рис.А.1.1.) (на збільшеному фрагменті (Рис.А.1.2.) добре видно творчий метод художника, котрий дозволяв йому досягати надзвичайної єдності в колориті і тональному вирішенні – це використання кольорової імприматури), «Пейзаж з двома дубами» 1641 р. (Рис.А.1.3.), «Вид на Дортрехт», «Пейзаж з дюнами» 1630 р. та б.ін.

Поряд з Яном ван Гойєном, національний колорит добре відчувається у творах інших представників пейзажного жанру в голландському мистецтві XVII ст., а саме: Пітера де Моліна, Якоба ван Рейсдала (Рис.А.1.4.), Мейндерта Гоббеми, Яна Вермера, Хендріка Аверкампа та ін.

З приходом XVIII ст. широкої популярності набуває венеціанська школа пейзажного живопису, зокрема різновид міського архітектурного пейзажу – ведута. Її яскравими представниками стали такі великі майстри як Франческо Гварді (Рис.А.1.5.), Антоніо Каналетто, Бернардо Беллотто. Римська ведута

серед інших культурних центрів має ідентичний характер, її представляють роботи Джованні Піттоні й Каспара ван Віттеля [79, с.94].

На жаль, ведута, маючи таке яскраво виражене національно-культурне джерело, як венеційська художня школа, натомість поступається принципам реалізації ідеалістичного пейзажу, відірваного від реальності, вибудованого і вишколеного до дрібниць. Цей факт гарно засвідчують слова Ю. Скаканді щодо творчості одного з найяскравіших представників венеційської ведути А. Каналетто: "у творчості Каналетто "ідеальні види" (Рис.А.1.6.) поступаються "реальним видам" Венеції, сповненим більш яскравого світла... Він прагне відшукати в просторі "істину" і зобразити її у формі найбільш раціональної й об'єктивно можливої" [53, с.306]. Поряд з тим, саме види Венеції в міських краєвидах відомих ведутистів, можна цілком розглядати як приклад національного пейзажу, адже в них присутні певні об'єкти і артефакти культурного і міського середовища Венеції як автентичного неповторного регіону Італії з багатовіковою історією: канали з гондольєрами, мости, площі, відомі архітектурні споруди.

Наступним етапом розвитку національного краєвиду виступає англійська художня школа середини XVIII – першої половини XIX століття. З творчості видатного англійця Пола Сендбі, фактично, в західноєвропейському мистецтві зароджується «мода на Британію». П. Сендбі багато подорожує країною у пошуках мальовничих національних краєвидів, на котрих зображені величні замкові споруди і маєтки, англійські ландшафти – «Краєвид Чарльтона, Кент» (Рис.А.1.7.), «Хеквуд Парк, Гемпшир» (Рис.А.1.8.) та б.ін.. Необхідно підкреслити, що погляд художника, переданий через його пейзажі Англії середини XVIII століття, пробудив у британцях усвідомлення краси природи їхньої власної країни та гордість за неї, що, безумовно, говорить про виражений національно-патріотичний зміст його творчості [71, с.73].

Національний британський краєвид також притаманний творчості аквареліста Томаса Гертіна. Художник захопився аквареллю, працюючи над топографічними та архітектурними малюнками. Однак він швидко відійшов

від монохромного топографічного стилю і чи не першим почав використовувати все багатство акварелі у створенні напівтонів. Цікавою знахідкою Гертіна стало використання сірого паперу замість білого, що надавало картинам особливого колориту – «Замок Файндлейтер» 1792 р. (Рис.А.1.9.), «Абатство Кіркстор. Йоркшир» 1801 р. (Рис.А.1.10.) та ін.. Поряд з тим, досягати неймовірної природної атмосфери в роботах художнику допомагало вміння спостерігати натуру під час подорожей, що засвідчують його чисельні альбоми із замальовками різноманітних куточків Англії. Деякі дослідники його творчості також говорять про те, що Томас Гертін чи не перший з англійських митців, хто почав застосовувати акварель безпосередньо на відкритому повітрі, а не в студії [74, с.90].

Справжнім підйомом національного краєвиду в класичному пейзажі Англії можна вважати творчість живописця Джона Констебла, що припадає на початок ХІХ ст. Тематичне спрямування пейзажів англійського митця практично завжди пов'язане з відтворенням ландшафтів і природи рідної країни на ґрунті виключно натурних вражень митця, а також у колаборації з його творчою уявою і ліричним сприйняттям оточуючої дійсності [38, с.14]. З особливим ентузіазмом Джон Констебл пише сільські мотиви рідних околиць: «Віз для сіна» 1823 р. (Рис.А.1.11.), «Корнфілд» 1826 р., «Дедхемська долина» 1828 р. (Рис.А.1.12.) та ін.

Деякі картини він створював у двох примірниках: на одних зображував те, що безпосередньо бачило око художника, а на інших дещо коригував зображення з урахуванням композиційних та колірних вимог [42, с.49]. Більшість дослідників також підкреслюють особливий хист художника до передачі нюансів у відтворенні неба в пейзажі – він на диво реалістично зображає хмари в різних станах [80]. Багато в чому це стало можливим за рахунок специфічної живописної манери художника, котра дуже відрізняє його творчість від доробку колег – його живопис ґрунтується безпосередньо на оптичному методі створення зображення. В його пейзажах відображаються швидкоплинні стани світла й тіні без втрати цього ефекту навіть у деталях

[81, с.55]. Не дивно, що творчість Джона Констебла послугувала міцним плацдармом для подальшого розвитку реалістичного пейзажу, а також вплинула на становлення натурного пейзажу у Франції.

Фактично, засновником французького реалістичного пейзажу ХІХ ст. вважається Ж.-Б. Каміль Коро. Аналогічно Дж. Констеблю, він багато уваги приділяє натурним враженням і праці на відкритому повітрі задля дослідження живописних відношень. Таким чином, у творчому доробку майстра зустрічається багато пейзажних мотивів, пов'язаних з відтворенням композиції та настрою національних ландшафтів, рідних художнику куточків Франції – «Міст в Нарні» 1840 р. (Рис.А.1.13.), «Пагорби Севра» 1835 р. (Рис.А.1.14.), «Ліс у Фонтенбло» (Рис.А.1.15.), «Околиці Женеви» 1845 р. та ін. До найбільш яскравих національних рис пейзажів Коро можна віднести притаманність їм помітної сріблясто-сірої гама, як характерної риси природного середовища так званого Паризького басейну з його тяжінням до похмурості й підвищеної вологості [39, с.28].

Потужним проривом в історії становлення реалістичного пейзажу виступає «барбізонська школа» у Франції, хронологія котрої розпочинається з 30-их рр. ХІХ ст.. Саме творчість барбізонців знаменує собою початок вдосконалення техніки олійного живопису і композиції національного краєвиду, заснованого на реальних безпосередніх враженнях від роботи над твором на відкритому повітрі. Це стало можливим за рахунок винайденого способу виготовлення та зберігання олійних фарб у тубах [58, с.88]. До конгломерату митців-барбізонців, творчість котрих у сумісності відрізняється схожими рисами і спільними інтересами, відносять П.-Е. Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н.В. Діаза де ла Пенья, Ш.-Ф. Добіньї [6].

Майстерністю виконання відрізняються творчі досягнення «барбізонців»: у своїх творах вони відображають ландшафти сільської місцевості, луків, пасовищ, лісів, річок, світлоповітряного середовища та колористичного багатства природи наймальовничіших куточків Франції [57, с.232]: «Маленький рибалка» (Рис.А.1.16.), «Ліс Фонтенбло»

(Рис.А.1.17.), «Пейзаж Юра Арбуа» 1861 р. (Рис.А.1.18.) Теодора Руссо; «Лісовий пейзаж» 1842 р. (Рис.А.1.19.), «Старий дуб» 1870 р. (Рис.А.1.20.) Жюля Дюпре; «Куточок Нормандії» (Рис.А.1.21.), «Береги Кузін біля Авалону» 1848 р., «Береги Уази» Шарля Франсуа Добіньї.

Безперечно, поява імпресіонізму наприкінці ХІХ ст. стала генератором процесів підсумування й переосмислення європейським мистецтвом своєї суті. У цьому феномені художньо виявлено спільні тенденції розвитку культури і науки кінця ХІХ ст., що позначилось і на подальшому розвитку пейзажу як жанру в олійному живописі. Найпослідовнішими представниками французького імпресіонізму кінця ХІХ ст. в живописі є Клод Моне, Едуард Мане, Каміль Піссарро, Берта Морізо, Огюст Ренуар, Едгар Дега.

Завдячуючи напрацюванням цієї групи митців, з'являється поняття пленеру - техніки зображення об'єктів при природному світлі і в природних умовах засобами живопису. Відповідно, пленеризм стає основою естетики художників-імпресіоністів, для яких світло і повітря здобувають самостійне значення і суто живописний інтерес [25, с.254]. Об'єктивний світ не деталізується свідомо, також не має конкретики у виразності силуетів, що позначається і на композиції пейзажу.

Найвідомішим прикладом пейзажу, побудованого на принципах пленеризму в історії французького імпресіонізму вважається твір К. Моне «Враження. Схід сонця» 1872 р. (Рис.А.1.22.). В даній роботі митець не намагається відтворити дійсність, наслідувати природу, а прагне передати своє власне враження від неї за допомогою жвавої, «неохайної» техніки живопису окремими мазками, побудованої на основі теорії оптичного змішення кольорів. На цій теорії будується весь зміст імпресіоністичного живопису, а її виникненням французькі митці зобов'язані паризькому науковцю-хіміку Ежену Шеврелю, котрий у 1839 р. опублікував результати дослідження про те, як око людини сприймає різні кольори. Йому вдалося виявити три основних кольори (червоний, жовтий і синій), які при змішуванні дають всі інші. Так

художники отримали візуально оформлену у вигляді колірною кола систему змішування фарб [15, с.124].

Варто також підкреслити, що для художників-імпресіоністів питання відтворення національних рис в пейзажному живописі знаходиться далеко не на першому місці, адже вся їх увага прикута до проблеми відображення станів природи засобами нового живописного методу, тобто техніка виступає в якості самоцілі і засобу виразності. Необхідно також враховувати той факт, що імпресіоністи багато подорожують різними країнами Європи, займаючись дослідженням власних можливостей у сприйнятті і розумінні всього багатоманіття природної атмосфери, ландшафтів, сюжетів і мотивів.

Найпоплідовнішим серед імпресіоністів Франції в жанрі пейзажу вважається саме К. Моне, для котрого було характерним створювати серії або «серіали», як їх іменують деякі сучасні дослідники [14], з подібними один до одного мотивами природи в різні пори року і доби: «Вокзал Сен-Лазар», «Копиці» (Рис.А.1.23.), «Тополі», «Руанський собор», з подорожей Англією - «Будівля парламенту», «Міст Ватерлоо», «Міст Чарінг-Кросс», з подорожей Італією – «Гранд Канал», а також славнозвісні серії «Латаття» та «Німфеї». Натомість, жодна з цих серій, не виконує функцію відображення національного змісту в пейзажі, а виключно перенесення першого враження митця від побаченого мотиву.

Можливо, найбільш національно забарвленими, аутентично «паризькими» можна назвати пейзажі К. Піссарро (Рис.А.1.24.), проте вони ґрунтуються безпосередньо на зображенні міського простору у всій його багатомірній ідентичності, в чому і полягає прикметна риса його творчості серед інших імпресіоністів.

Одночасно з імпресіонізмом формується і розвивається стилістика нового напрямку, котрий ще більше пов'язаний з теорією оптичного змішення кольорів – дивізіонізм (пуантилізм), представлений у Франції творчістю П. Сіньяка та Ж. Сьора. Досягнення цих митців фахівці прираховують до нового етапу у розвитку західноєвропейського мистецтва, а саме

постімпресіонізму, що виникає у 1880-их рр. Художники цього напрямку не спиралась на візуальні враження, вони прагнули до вільної та узагальненої манери у відтворенні об'єктивної реальності, часто використовували прийоми стилізації. Серед відомих митців постімпресіонізму в живописі знаходяться прізвища Вінсент ван Гога, Поля Гогена, Поля Сезанна, Анрі Тулуз-Лотрека.

Техніка пуантилізму спиралась на явище так званого симультанного контрасту сусідніх кольорів: вся картина складається з маленьких регулярних мазків пензля чистими кольорами. Загальне кольорове враження від поверхні постає лише в очах того, хто роздивляється картину з певної відстані. Завдяки оптичному злиттю та адитивному змішуванню кольорів окремі кольорові ділянки перетворюються на обриси предметів [73, с.118].

Попри зацікавленість митців-дивізіоністів у техніко-технологічній складовій в живописі пейзажу, більшість краєвидів можуть розглядатись як такі, котрим притаманні певні аутентичні риси, адже вони написані в різних куточках Франції, насичені типово французькою буденністю і навколишніми видами. До найбільш характерних творів даного напрямку можна віднести роботи Ж. Сьора «Недільний день на о. Гранд-Жатт» 1885 р., «Вид на Сену», «Пейзаж Іль-де-Франс» 1883 р. (Рис.А.1.25.), а також пейзажні етюди сільських околиць Парижу і самого міста художника П. Сіньяка (Рис.А.1.26.).

Самобутність природи провансу, як аутентичного регіону Франції, оспівується у творчому доробку Поля Сезана в чисельних пленерних етюдах, щоправда у індивідуальній, притаманній тільки йому манері. На відміну від ілюзорних, нетривких форм імпресіоністичного живопису, П. Сезанн намагався відтворити матеріальний світ за рахунок надання йому додаткової об'ємності форми.

В його пейзажних сюжетах «все виразніше прослідковується «конструкція» об'єкта: художник намагається відтворити реальність, але не копіюючи її, як це було прийнято раніше, а моделюючи, уловлюючи в ній приховані логічні зв'язки» [77]. Через це пейзажі Сезанна часто видаються дещо сухими, неживими, а в палітрі переважають лише три основних кольори:

жовтий, синій і зелений. Серед пейзажів художника, найбільш виразними можна назвати такі, як «Гори у французькому Провансі» 1880 р. (Рис.А.1.27.), «Пейзаж Іль-де-Франс» 1880 р. (Рис.А.1.28.), «Гора Сен-Віктор» 1880-90 рр. (Рис.А.1.29.) та ін.

Особливим новаторським звучанням позначені пейзажні твори Вінсента ван Гога і пов'язане це, в першу чергу, з відношенням художника до колориту і пошуків виразності кольору, з технікою накладання фарби. З точки зору композиції, пейзажам митця притаманні певні деформації лінійної перспективи, площинно-орнаментальне трактування простору, тяжіння до панорамного вирішення. Якщо ж вести мову про національний колорит в пейзажах Вінсента, то він зосереджений навколо захоплення митцем природою і навколишніми ландшафтами південних французьких міст, в яких він перебував і жив, таких як Арль, долина Ла-Кро, в передмісті Парижа – містечку Овер-сюр-Уаз. Саме тут були створені найбільш показові та аутентичні пейзажі Вінсента ван Гога: «Червоні виноградники в Арлі» 1888 р., «Дорога біля Арля» 1888 р. (Рис.А.1.30.), «Долина Ла-Кро серед гір» 1889 р. (Рис.А.1.31.), «Рівнина в Овері» 1890 р. тощо.

Серед останніх реалістично і цілісно оформлених концепцій пейзажного живопису знаходиться фовізм з його тяжінням у пейзажі до підвищеної контрастності кольорів (Андре Дерен (Рис.А.1.32.), Моріс де Вламінк (Рис.А.1.33.) і Жорж Брак) та геометризованої форми мазків, що нагадують твори художників-дивізіоністів. Після 1910 пейзаж знаходить своє втілення в рамках абстракціонізму.

1.3. Локальні особливості пейзажу в українському живописі: від витоків до сучасності

До середини ХІХ століття пейзаж в українському образотворчому мистецтві не був окремим жанром і переважно служив фоном для зображення фігур у сакральному живописі. Він виконував роль архітектурного або природного декору, не передаючи точно конкретний ландшафт. Українські

художники здебільшого користувалися стилізованими мотивами природи та архітектурною композицією, які не завжди співпадали з реальними місцевостями.

Зі зростанням реалістичних тенденцій під впливом західноєвропейської культури відбуваються значущі трансформації у відтворенні природи в українському живописі. Мальовничі види України займають більш престижне місце в творах художників, і перед ними виникає нове завдання: створення образу природи як джерела естетичного задоволення, викладеного піднесено і поетично, що відповідає сучасним тенденціям [7, с.134]. Поряд з тим, у другій половині XIX – на початку XX ст. вже яскраво увиразнюють себе окремі регіональні культурно-мистецькі центри в Україні. Зокрема, «створені за різних умов і обставин мистецькі навчальні заклади Києва, Одеси, Харкова й Львова тривалий час підтримували розвиток українського образотворчого мистецтва, готуючи підґрунтя для формування національної системи мистецької освіти» [63, с.65]. У свою чергу, регіональна специфіка прослідковується і у змістовій насиченості та колориті національного українського пейзажу в залежності від кола митців-пейзажистів того чи іншого культурно-мистецького осередку.

На межі XIX – XX століть одним із провідних культурних регіонів в Україні була Галичина із центром у Львові. Єдиним вищим навчальним закладом в регіоні, який мав високо-кваліфікованих викладачів з рисунку, історії мистецтва, скульптури, архітектури, була Львівська політехніка. Поряд з тим, на той час набуло поширення навчання у приватних художніх школах, зокрема - живопису.

Образотворче мистецтво в Галичині розвивалось у загальному потоці національної культури. Необхідно підкреслити, що на західних теренах нашої держави перші живописні роботи реалістичного характеру з'являються у 80–90-их рр. XIX ст. Серед представників живопису означеного періоду митці старшого покоління: К. Устиянович, Т. Копистинський, А. Монастирський, Т. Романчук, Т. Томасевич, Ю. Панькевич, О. Кульчицька, Й. Курилас,

І. Труш у Галичині; Ю. Пігуляк, М. Івасюк на Буковині, Г. Рошкевич на Закарпатті. Наприкінці ХІХ ст. зростає темп розвитку мистецьких процесів, з'являються непересічні особистості художників, що закінчили художні освітні заклади у провідних європейських центрах – Кракові, Відні, Мюнхені. Повертаючись на Україну, вони вбачали подальший розвиток у відновлення української культури, для чого почали докладно займатись її вивченням та пропагуванням [19, с.49].

Зокрема, з названих вище представників західноукраїнського малярства, до пейзажного жанру у своїй творчості звертався художник Корнило Устиянович – вихованець Віденської академії мистецтв. Як зазначає А. Жаборюк, живописні і графічні твори митця стали певним плацдармом для нового реалістичного напрямку в західноукраїнському живописі [19, с.223]. Мальовнича природа Карпат, життя і побут гуцулів, сприяли формуванню національного демократичного напрямку в його роботах, серед котрих пейзажу відводиться своє визначене місце: «Гірський пейзаж з хрестом», «Скит Манявський», «Захід сонця» та ін. Ряд дослідників підкреслюють м'якість манери письма К. Устияновича, використання стриманої палітри кольорів, котра деінде виглядає достатньо одноманітно [27, с.784].

У творчому доробку Антіна Монастирського розкривається на прикладі окремих творів тема пейзажу із аутентичними карпатськими краєвидами. У своїх полотнах він переважно зображував народнопісенну творчість, про що свідчать численні твори, позначені виразним впливом народного епосу. Поряд з тим, доробок митця складають численні національні краєвиди: «Вид на річку Прут у Карпатах», «Село Мікульчин», «Місток через Прут», «Село Делятин» 1914 р., «Дорога в Карпатах» 1929 р., «Гірський потік» 1955 р. (Рис.А.1.34.) та ін.

Вирішальну роль у всьому подальшому розвитку західноукраїнського малярства відігравав приплив до нього свіжих творчих сил. Так, на межі ХІХ-ХХ століть до активного культурно-мистецького життя долучається ряд молодих художників – вихованців західноєвропейських художніх центрів,

серед котрих особливу увагу привертає творчий доробок Івана Труша (Рис.А.1.35.). Він був учнем польського художника Яна Станіславського – видатного пейзажиста своєї доби.

Тематика пейзажів художника достатньо різноманітна – це не тільки зображення західноукраїнської місцевості, адже художник часто подорожував – серед творів зустрічаються краєвиди Єгипту, Італії, центрально-східної України. Можна також говорити про окреслення конкретних тематичних напрямків і серій пейзажу у творчості Івана Труша, а саме – «Наддніпрянська Україна», «Кримська серія», «Італійська серія», «З життя пнів», «В обіймах снігу» (Рис.А.1.36.) [70, с.856]. Щодо манери і напрямку творчої діяльності Івана Труша, можна говорити про його безпосереднє відношення до імпресіонізму [70, с.371].

Процес формування модерних напрямків, - за твердженням С. Плахти, - у мистецтві Галичини був зумовлений в першу чергу пошуками національного стилю та соціально активного мистецтва із сучасною інтерпретацією традицій української народної культури [45, с.26]. Разом з тим, не втілившись у окремий мистецький напрямок, імпресіонізм спорадично проявлявся у творчості уже згаданого нами І. Труша, а також Ю. Панькевича, О. Новаківського, І. Северина, Т. Вацика та ін..

Талановитим і темпераментним представником імпресіонізму і західноєвропейського постімпресіонізму вважається художник родом із Поділля – Олекса Новаківський [41, с.52]. У 1923 році він став фундатором львівської мистецької школи, що постала відомим осередком художньої культури на заході України. Пейзаж займає чільне місце у творчому доробку О. Новаківського. Так, ранній період творчості художника особливо яскраво позначений пленером, пошуками гармонії колористичних і пластичних образів світу [45, с.26]. У його невеликих за розмірами пейзажах без сумніву присутнє мерехтіння світло-повітряного середовища і настроєвість. Неодноразово звертається О. Новаківський до висвітлення національного пейзажу з видами Карпат: «Осмолода» 1909 р. (Рис.А.1.37.), «Вечір

наближається» 1924 р., «Рання весна у горах» 1930 р. (Рис.А.1.38.), «Гора Грегит» 1931 р. та ін.

З другої половини ХХ століття закарпатська школа живопису заявляє про себе, як про самобутню та індивідуальну за характером формотворчих та стилістичних засобів художню школу. Як зазначає Г. Семко, поява термінологічного визначення «закарпатська школа живопису» відноситься до середини ХХ ст. і виникає в осередку радянського мистецтвознавства як відгук на відкриття й дослідження унікальної закарпатської художньої культури в обличчі найталановитіших митців тієї епохи – А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, А. Коцки, Г. Глюка, В. Габди, Е. Контратовича, З. Шолтеса, А. Кашшая та інших [51, с.26].

Поряд з тим, Г. Скляренко звертає увагу на особливу роль так званого «географічного фактору» у становлення та розвитку закарпатської живописної школи, адже саме краса карпатського краю, збереження в ньому народних традицій, зафіксованих у різноманітних видах фольклору, стали одними із засадничих складових мистецтва, що позначається в свою чергу і на живописних пейзажах [56, с.221]. Також, варто підкреслити, що центральним принципом, котрим керується впровадження художньої освіти в закарпатському краї, виступає пленерний пейзажний живопис, пов'язаний із відтворенням на полотні емоцій та настрою в оточуючому ландшафті. Саме у пейзажах максимально яскраво розкрилася різна стилістика і творча манера митців школи [56, с.223].

Одним із засновників закарпатської школи живопису вважається Адальберт Ерделі. Митець отримав вищу художню освіту в Угорщині у Будапештській академії мистецтв під керівництвом І. Ревеса та Б. Івані-Грюнвальда. У 20-их рр. ХХ ст. свою майстерність він відшліфовував у Мюнхені [36, с.105]. У живописі захоплювався творчістю Сезанна і вважав себе його послідовником, сповідуючи тезу «Мистецтво і любов», через що в радянські часи зазнавав обвинувачень у формалізмі, буржуазній естетиці [26, с.112]. Серед багаточисельних пейзажів А. Ерделі найчастіше

зустрічаються національні мотиви з карпатськими краєвидами, виконані в індивідуальній, дещо декоративній і стилізованій манері – «Краєвид з водою» 1930 р., «Пейзаж з хатинками» 1940 р., «Карпатський пейзаж» 1946 р. (Рис.А.1.39.) та б.ін.

Йосип Бокшай – видатний український художник, який разом з Адальбертом Ерделі започаткував нове мистецтво, художню освіту та творчі спілки на Закарпатті. Реалізм Бокшая, за визначенням М. Сирохмана, «ґрунтувався на глибокій вірі, на переконанні, що Господь створив досконалий світ, і головне завдання художника – правдиво передати його красу малярськими засобами» [52, с.15]. Йосип Бокшай досяг мистецьких вершин у різних жанрах, однак як в історії мистецтва краю, так і у свідомості, в оцінці публіки він залишається перш за все пейзажистом. За твердженням мистецтвознавця Ізворіна: «Первісною формою малярської творчості Бокшая є, безумовно, краєвид. Він проходить через усю творчість художника. ...» [21, с.243].

До улюблених мотивів художника відносяться суто національні ландшафти закарпатського краю – гори, долини, гірські річки, ліси, млини й хати, дерев'яні церкви, середньовічні замки й ужгородські мотиви, тобто – усе Закарпаття. Найчастіше він малював у долині річки Уж. Варто підкреслити, що неабияку роль у розвитку закарпатського пейзажу ХХ століття відіграла саме Ужанська долина – «закарпатський Барбізон». В «ужоцьких» роботах Бокшая спостерігається чудо перетворення сільського краєвиду на кольорове багатство: «Ужгородський замок взимку» 1947 р. (Рис.А.1.40.), «Гірський потік», «Гірський пейзаж», «Пейзаж з гуцулкою» 60-ті рр., «Зима» (Рис.А.1.41.) 1962 р. та ін.

Адальберт Борецький – відомий український та словацький живописець, один із учнів Адальберта Ерделі. Поряд із звичними для митців його покоління пейзажними темами й натюрмортами, художник захоплений сценами трудової діяльності в Карпатах. «Природа є головним вчителем митця» [10], – казав Борецький. В краєвидах його цікавлять особливі стани природи, тема зими

розробляється широко: «Вивіз лісу» 1950 р. (Рис.А.1.42.), «Темні верхи» 1970 р. (Рис.А.1.43.), «Потепліло» 1960 р. (Рис.А.1.44.), «Зима» (Рис.А.1.45.) 1960 р. та ін.

Пейзаж завжди входив у сферу інтересів художника із Закарпаття – Федора Манайла ще з його молодості під час здійснення художником систематичних екскурсій з творчо-практичною метою в карпатській місцевості [33, с.28]. До найприкметніших творів митця, що розкривають повністю його стилістику і манеру, а також відтворюють зимовий стан природи, можна віднести: «Велетні» 1932 р., «Похмуро» 1938 р., «Зимовий ранок» 1968 р. (Рис.А.1.46.), «По долинах» 1953 р. (Рис.А.1.47.), та ін.

Ще один закарпатський майстер – Еміліан Грабовський – належить до перших провідників нового мистецтва в краї. Його головним художнім інтересом була природа рідного краю, яку він послідовно розробляв у найкращих традиціях реалізму [22]. Художник знайшов своє звучання, можливо не таке барвисте й темпераментне порівняно зі своїми попередниками, однак витончено ліричне й довірливо щире, що підтверджує його творчий доробок в жанрі пейзажу: «Гірська долина» 1943 р., «Зимові сутінки» 1947 р. (Рис.А.1.48.), «Зима в Карпатах» 1947 р. (Рис.А.1.49.), «Гори в Ясінях» 1951 р. та цілий ряд інших творів на схожу тематику.

Якщо дотримуватися умовної класифікації художників, творців явища закарпатського малярства, за поколіннями, то Антон Кашшай належить до третього покоління – до митців, які застали пору розквіту крайового живопису [4, с.10]. У чудових реалістичних пейзажах початку 1950-х років відчутний вплив Бокшай, та дуже швидко Кашшай знаходить свою живописну манеру, в якій головне – виняткове відчуття кольорових гармоній, вміння аранжувати, грати світлоносними кольоровими партіями, часом навіть хизуючись своєю спроможністю. Один за одним з’являються твори, що вражають кольоровою красою зимової природи – «Морозний день» 1950 р., «Берізки» 1963 р. (Рис.А.1.50.), «Взимку» 1971 р., «Струмок» 1975 р., «Лютий» 1982 р., «Сріблястий день» 1985 р., «Сірий день» 1986 р. (Рис.А.1.51.) та ін. У 1952

році в селі Ставному А. Кашшай створив знамениту «Зиму в Карпатах» (Рис.А.1.52.), що увійшла у золотий фонд українського живопису [9, с.52].

Андрій Коцка належить до закарпатських художників, які витворили місцеву мистецьку традицію. Митець зростав і розвивався під впливом і веденням А. Ерделі – але, подібно до інших учнів, він чи не з перших самостійних кроків у малярстві зумів знайти свою власну версію живописного інтерпретування краю [3, с.26]. Він створив свою версію національного краєвиду вже у 1930-х роках. Основні його риси – простота сюжету і лаконізм живопису. Тогочасні верховинські пейзажі дуже точні за відчуттями автора, в них збережено свіжість сприйняття (Рис.А.1.53.).

Ернест Кондратович створив свій неповторний спосіб трактування закарпатського краєвиду, свою живописну мову й загалом унікальний за змістом і формою світ свого мистецтва [30, с.34]. Пейзажним творам Кондратовича властива дивовижна органічність сюжету, колориту, форми і внутрішньої суті. Найчастіше це гірський мотив: «Карпати», 1973 р., «Чорноголова. Яворник» 1980 р. (Рис.А.1.54.), «Зима в Костьовій Пастілі» 1985 р. (Рис.А.1.55.), «Весна в селі Костьова Пастіль», 1990 р.

Гаврило Глюк – класична і сучасна постать закарпатського малярства ХХ століття. Він незамінний у своєму баченні й живописному трактуванні закарпатського світу. Про це свідчать такі твори, як «Зимовий день» (Рис.А.1.56.), «Село під горою», «Струмок у Ставному» 1960 р. (Рис.А.1.57.), «Старі хати», «Осінь в Карпатах», «Верховинське поле», «Будівництво ГЕС» 1955 р., «Весна в Карпатах», «Край села» 1959 р..

Сучасне Закарпаття активно продовжує розвивати художню традицію, започатковану і сформовану у другій половині ХХ ст. відомими художниками краю, про яких йшла мова вище. Зокрема, до висвітлення у своїй творчості національного краєвиду в реалістичній манері, вдається західноукраїнський митець Антон Ковач – лауреат премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі, член Національної спілки художників України. Як описує його творчість мистецтвознавець Олена Приходько, "...краєвиди й архітектурні пейзажі

художника – незмінно хвилююча і приваблива тема. Вони занурюють в осяйний і довершений світ природного та рукотворного довкілля, розкривають його внутрішнє життя та неповторну атмосферність" [32, с.69]. Загалом полотна майстра мають яскраво виражений авторський стиль і займають вагоме місце у сучасному мистецтві Закарпаття («Краєвид з річкою» 2021 р. (Рис.А.1.58.), «Зимовий етюд», 2021 р. (Рис.А.1.59.), «Синевирська поляна взимку» 2022 р. (Рис.А.1.60.) та б.ін.).

Еволюцію вітчизняного пейзажу неможливо розглядати без питання становлення київського пейзажного живопису, починаючи з першої половини ХІХ ст. Ландшафт Києва, включаючи його історичну частину – Печерськ, привертала увагу митців як з України, так і з-за кордону. Цей період супроводжувався створенням численних ілюстрованих та гравірованих альбомів, а також великою кількістю живописних полотен, присвячених архітектурним мотивам Києва. Протягом ХІХ ст. київський живопис переживає часи культурно-мистецького піднесення, що проявляє себе у прагненні митців зображати аутентичну природу рідного краю. Зокрема, це помітно у творчості В. Орловського, котрий намагається відтворити своєрідні куточки простої природи у більшості своїх живописних краєвидів: «Хати в літній день» 1870-ті рр., «Вид на Україні» 1883 р., «Український пейзаж з вітряком» 1882 р. (Рис.А.1.61.), «Літній день», «Захід сонця» 1896 р. (Рис.А.1.62.) та ін.. Неперевершеною майстерністю у відтворенні стану природи в українському краєвиді просякнуті полотна «Полудень» 1880 р. і «Косарі» [5, с.64].

Сергій Світославський – видатний представник Київської художньої школи. Всі твори митця мають прагнення до поетизації буденного пейзажу, а також можна говорити про наявність високої майстерності Світославського у передачі природного стану в різну пору року або доби, що добре прочитується в таких національних краєвидах, як: «Українська ніч. Корчма», «Кінець літа», «Пейзаж з вітяками» 1900-ті рр. (Рис.А.1.63.), «Вечір в степу», зимові етюди (Рис.А.1.64.) та ін.

Розвиток київської пейзажної школи тісно пов'язаний із фактом заснування першої української Академії мистецтв у 1917 р. за ініціативи видатних митців – М. Бурачека (Рис.А.1.65.; 1.66.), Ф. Кричевського, О. Мурашка, Г. Нарбути. У 1922 р. академія трансформувалась у заклад із новою назвою – Інститут пластичних мистецтв. У творчості викладачів і учнів київської художньої школи тих часів, а саме М. Пимоненка, О. Мурашка, С. Костенка, В. Кричевського, К. Трохименка (Рис.А.1.67.), І. Їжакевича (Рис.А.1.68.), Г. Світлицького (Рис.А.1.69.) відображалось прагнення митців до реалістичного відтворення навколишньої дійсності.

Національний колорит київського краєвиду продиктований поєднанням унікальних архітектурних та природних ландшафтів, чим і привертав увагу художників, котра особливо зростає з середини ХХ ст.. Серед пейзажистів Києва радянської доби варто виокремити А. Зорко (Рис.А.1.70.; 1.71.), В. Чеканюка (Рис.А.1.72.), І. Тихого (Рис.А.1.73.), В. Костецького, Д. Шавикіна, І. Штільмана (Рис.А.1.74.), О. Пащенко та ін. Творчий доробок митців даного кола представлений здебільшого міським пейзажем, заснованим на ідеологічних принципах соціалістичного реалізму як творчого методу в живописі.

Не можна оминати увагою в контексті даного дослідження творчість талановитого митця другої половини ХХ століття, що представляє київську художню школу – Володимира Сидорука. Художник вирізняється серед інших українських пейзажистів ХХ століття тим, що писав роботи великих форматів, оспівуючи природну стихію на численних панорамних полотнах, як от «Фонтан у Маріїнському парку взимку» (Рис.А.1.75.) [17, с.90]. Важливе місце у мистецькій спадщині художника посідає численна кількість пейзажів Гуцульщини і Карпат, часто, з жанровими сценами на дальньому плані; в роботах домінує золотаво-охристий колорит у поєднанні з холодною синявою: «Панорама Карпат» (Рис.А.1.76.), «Сінокіс», «Пейзаж з веселкою», «Подвір'я біля Петроса. Говерла», «Карпати» та б.ін.

Харківська школа образотворчого мистецтва відзначається унікальним поєднанням самобутності та новаторства, яке вплетено в класичні традиції. Наприкінці XIX – на початку XX століття в харківському осередку виділяється четверо великих малярів, які залишили значущий слід у розвитку українського пейзажного живопису: С. Васильківський, М. Ткаченко, П. Левченко, М. Беркос. В їхній творчості особливим є відчуття ніжності та поетичності у сприйнятті природи, а також глибокий інтерес до української історії, етнографії та фольклору.

С. Васильківський вважається видатним майстром пейзажу в національному колориті, про що свідчать його найприкметніші твори: «Вітряк», «По Дінцю», «Спектоний полудень», «Дніпрові плавні», «Ранок на Дніпрі», «Козача левада», «Українська церква» (Рис.А.1.77.), «Зима» (Рис.А.1.78.) та ін.. Пейзаж у творчості С. Васильківського характеризується також поєднанням зі сценами з української історії та побуту селян й козацтва.

Талант П. Левченка носить яскраво виражений ліричний характер, його пейзажі сповнені поетичного почуття, зазвичай невеликого формату твори художника просякнуті характерною для українського фольклору ліричністю. [19, с.111]. Питання передачі національного колориту чудово відтворюється в таких живописних етюдах П. Левченка, як «Пейзаж з човном», «Хата біля річки», «Пізня осінь. Глухомань», «Задвірки Софійського собору в Києві», «Зимова річка» (Рис.А.1.79.) та ін.

Центральна тема мистецтва М. Беркоса – національний український краєвид з його колористичною специфікою і ландшафтом. Поширений мотив у творчості художника – сільський пейзаж: полотна «Льон цвіте» (1893 рік), «Зимовий день» 1895 р. (Рис.А.1.80.), «Гречка цвіте» (1894), «Липень. Маки розквітають» (1913), «Яблуня цвіте» (1919).

Південна частина України завжди мала також важливі осередки національного пейзажу, серед котрих можна виокремити одеську та кримську школи пейзажу. На зламі XIX – XX ст. саме одеська школа живопису набула великого значення для українського образотворчого мистецтва. Ця школа мала

багатий історичний шлях і значущий внесок у розвиток живопису в регіоні. Живопис в Одесі від XIX до початку XX століття став відомим завдяки своєму виразному пейзажному напрямку, який і донині зберігає свою популярність. Живописна школа Одеси в історії образотворчого мистецтва України відіграла важливу роль, завдяки своєму акценту на пленерний живопис. Цей напрямок унікально розкривав красу пейзажу та надавав можливість художникам відтворювати її у своїх творах найбільш природним і живим способом.

До плеяди найбільш відомих художників-пейзажистів доби становлення школи, можна віднести художників-реалістів – К. Костанді, Ю. Єгорова, М. Божія, М. Шелюто, В. Литвиненка (Рис.А.1.81.).

Висновки до розділу 1

В ході роботи з фаховою літературою, було визначено опорний термінологічний апарат з теми дослідження, зокрема охарактеризовано такі поняття, як «пейзаж», «краєвид», «пейзажний живопис», «пленер», «пленерний рух», «пленерний живопис», «національний краєвид».

Також було проаналізовано етапи становлення та еволюції національного пейзажу як жанру в західноєвропейському живописі від XV ст., з моменту запровадження олійного живопису, і до початку XX ст., коли на зміну реалістичними тенденціям в образотворчість приходять нові стилістичні пошуки та напрямки живопису. Особливу увагу приділено європейському пейзажному живопису XIX ст., як визначального періоду для стрімкого розвитку техніки пейзажного живопису на засадах пленеризму.

Окрім того, питому частину аналізованого в даному розділі матеріалу присвячено характеристиці локальних особливостей пейзажу на ґрунті національної української школи живопису, що склалась на кращих засадах проєвропейських образотворчих цінностей, проте змогла зберегти багатство національної краси.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИКА ВИКОНАННЯ ПРАКТИЧНОЇ ЧАСТИНИ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ В МАТЕРІАЛІ

2.1. Зародження ідеї твору та пошук його художньо-образного рішення

В процесі роботи над практичною частиною кваліфікаційного проекту ми керувались принципом послідовності та поетапності всього процесу художньої діяльності, котрий за визначенням Щербини В.Г., чітко розподіляється на декілька вагомих складових частин, а саме: виникнення художньої ідеї, зародження і формування задуму, розробка задуму з утіленням в ескізах і матеріалізація задуму.

Одночасно, В. Щербина підкреслює важливість саме ланки «ідея-задум». «Його сутність полягає в тому, що шляхом актуалізації набутого матеріалу, життєвого досвіду, образів сприйняття, художня ідея спростовано включається в ще невизначену «конструкцію», у середовище цього матеріалу й цим самим здійснює «чорнову прикидку». Будь-який художній твір повинен містити в собі і відбивати одну пануючу ідею в усій її повноті та цілісності. Задум за своєю сутністю - це складне ціле, що складається інколи з дуже різних елементів. До задуму можуть бути занесені й загальні дії, і окремі образи, і елементи ритмічного ладу, і виразність контрастів тощо» [68, с.32]. З даної позиції дослідника, впливає необхідність більш уважного ставлення до такого нематеріалістичного етапу творчості, як виникнення ідеї та формування задуму. З цього також стає зрозумілим, що всі подальші кроки художника, пов'язані з практичною частиною творчого процесу, є неможливими без залучення художньої ідеї та творчого задуму.

Згідно цього правила було сконцентровано увагу на етапі пошуку змісту задуму кваліфікаційної роботи та осмисленні подальших кроків її втілення. Вибір жанру пейзажу в техніці класичного олійного живопису для практичної частини даної роботи був не випадковий. Дана ідея визрівала продовж всіх

років навчання і під впливом різних чинників сформувалася в конкретний творчий задум. Одним із таких чинників можна назвати бажання втілити індивідуальні творчі нахили та вміння у тій сфері просторово-пластичних мистецтв, в котрій було досягнуто найбільших успіхів, зокрема, в пленерній роботі над пейзажем.

Варто підкреслити, що в сучасному мистецькому дискурсі, важливою складовою розвитку мистецтва пейзажу виступає саме пленерний рух в Україні, котрий об'єднує між собою генерацію художників старого і нового поколінь, а також представників різноманітних локальних пейзажних шкіл. Таким чином, одним із мотивів до написання живописного твору в пейзажному жанрі з яскраво вираженим національним колоритом, було знайомство з творчим доробком художників, що працювали в рамках славнозвісних пленерів в Славському. Зокрема, надихнуло окремо вивчення каталогів міжнародного пленеру «Максим», заснованого у Славську під орудою Львівської національної академії мистецтв. Також варто згадати і другий пленер, що був організований на локаціях «Приватної оселі родини Арєф'євих» [20, с.180]. Він став культурною подією регіонального значення. Участь у ньому брала ціла плеяда художників з різних міст України. Виставку робіт учасників пленеру проводили в Арт галереї «Максим». Особисто у автора була можливість бути в тих місцях, де проводились пленери, бачити навколишні краєвиди і всотувати красу національного пейзажу.

Зокрема, на щорічні пленери у Славському, як правило, з'їжджаються художники, що презентують різні регіональні художні школи нашої держави – харківської, київської, одеської, кримської, львівської, закарпатської. Активну участь багато років поспіль беруть такі митці, як В. Стогнут (Рис.Б.2.1.), Р. Адагамов, (Рис.Б.2.2.), А. Ковач, І. Гапон (Рис.Б.2.3.), С. Дуплій (Рис.Б.2.4-5.), Л. Заборовський (Рис.Б.2.6-7.), А. Коваленко (Рис.Б.2.8.), В. Гусаров (Рис.Б.2.9.), Р. Недопака (Рис.Б.2.10.), І. Боднар (Рис.Б.2.11.), В. Шендель (Рис.Б.2.12.), О. Потапенко (Рис.Б.2.13.), О. Косар (Рис.Б.2.14.), В. Патик (Рис.Б.2.15.), О. Манюк (Рис.Б.2.16.), М. Демцю (Рис.Б.2.17.) та ін. Їх

творчий доробок в жанрі пейзажу, зокрема, зимового, заклав орієнтири для продовження розробки практичної частини кваліфікаційної роботи.

Не можна оминати увагою в рамках даного дослідження творчість провідних митців-пейзажистів Криворіжжя, як важливого індустріально-промислового та культурного осередку Дніпровського краю. Серед них вирізняється особистість живописця й графіка, члена Спілки художників України – І. Г. Авраменка (1923 – 2008). Вагоме місце в роботах художника займає Кривий Ріг. Картини художника фактично складають особливий художній літопис нашого міста. Поряд з тим, в доробку митця зустрічаються і характерні природні ландшафти й краєвиди інших регіонів країни, зокрема - Карпат, як наприклад, у роботі «Осінь в горах» (Рис.Б.2.18.), написаної 2006 р.

В рамках нашого дослідження, особливе місце займає також національний краєвид як складова творчого доробку викладачів кафедри образотворчого мистецтва Криворізького державного педагогічного університету. Відомо, що важливе місце пейзажний жанр займає у творчості І. Брижатої, В. Мішуровського, Р. Пильніка (Рис.Б.2.19.), А. Рудого (Рис.Б.2.20.), В. Томашевського, О. Щербакова (Рис.Б.2.21.), О. Юрченка та інших. Зокрема, згадані митці і педагоги нашої місцевої школи, намагались завжди брати участь у різноманітних місцевих і виїзних пленерах Кривого Рогу, Дніпра, Запоріжжя, Києва, Львова, Прикарпаття і Закарпаття, що дозволило їм зібрати чималу кількість етюдів з різноманітними національними краєвидами, а також створити завершені художні твори на тему пейзажу.

Так, наприклад, у 2014 році О. Юрченко, в рамках спільного проекту «Культура +» галереї «Arka», телеканалу «Культура» та Національного музею медицини України, влаштував приватну виставку творів, фактично повністю присвячених висвітленню теми Карпат в пейзажах та сюжетно-побутових сценах. Виставка митця отримала назву «Вандри», що в перекладі з закарпатського діалекту означає «мандри», тобто мандрувати, подорожувати. Про свої роботи в жанрі пейзажу, представлені на виставці, О. Юрченко згадував: «Я дуже хотів показати колорит тої місцевості, де я перебував. Я

намагався приділяти увагу саме колориту, бо кожен куточок України має своє неповторне колористичне забарвлення...» [43]. До найкращих творів О. Юрченка можна віднести наступні: «Говерла» (Рис.Б.2.22.), «Ворохта», «Церква у Ворохті», «Після дощу», «Подвір'я у горах» та б.ін.

Улюбленим жанром В.В. Мішуровського (Рис.Б.2.23.) є пейзаж, де автор не лише споглядає неповторні куточки природи і архітектури України, але й немовби дивиться крізь зовнішній прояв краси, розкриваючи внутрішню суть змальовуваного навколишнього світу. Об'єднуючи нелегку роботу викладача з творчою діяльністю, Віктор Мішуровський бере участь в багатьох виставках: всеукраїнських в Києві, Миколаєві, Ужгороді «Мальовнича Україна», щорічні міські виставки «Осінній вернісаж», проводить персональні виставки (1997, 2001, 2002, 2005, 2007 рр.).

Виходячи з вищезазначеного матеріалу, тема зимового карпатського краєвиду в олійному живописі стала основою для подальшої індивідуально-творчої розробки даної теми. Саме олійний живопис в живописі пейзажу, як показує практика вже згаданих митців, найчастіше стає матеріалом вибору серед інших технік у роботі над карпатським краєвидом, чи то пленерний етюд, чи завершений довгостроковий твір. Зважаючи на досвід провідних українських митців різних регіональних художніх шкіл, було вирішено також зупинитись на олійній техніці живопису як в роботі над пошуковими етюдами, так і в оригіналі **«Зима в Карпатах»**.

2.2. Особливості формування образу в композиції пейзажу

«Художній образ – це своєрідна форма тлумачення світу таким, як його бачить митець і таким, як його сприймають глядачі через призму роботи художника. Це базове поняття в теорії образотворчого мистецтва, де воно визначається як створення і сприйняття дійсності через художній витвір» [59]. Зокрема, у ході праці над картиною, необхідно враховувати особливості змін навколишнього середовища. Важливим фактором виступає також орієнтація на закономірності вираження авторського бачення і вміння презентувати свою

творчість у вигідному світлі, у цілісній та гармонійній художній формі. Успішність даного підходу може включати структуровану певним чином, практично перевірену систему світосприйняття, що орієнтується на знання з методики творчої діяльності.

В ході роботи над художнім твором необхідно спиратись на практичні навички та вміння, що включають велику кількість закономірних процесів: зокрема, варто прагнути до такого типу мислення, щоб накопиченні знання, спирались на власний досвід, естетосферу душі творчої особистості, без надмірного захоплення сухими академічними прорахунками. Цей стан легко досягається за допомогою абстрагування, як творчого методу, а також оснований на творчій уяві і натхненні.

Зрозуміло, що без вміння бачити, без знань законів творчості, без вміння створити закінчений твір, спроби зробити щось гідне приречені на невдачу. Але сліпе слідування закономірностям також не приведе до емоційного, духовного і філософічного художнього образу. Закінчений в усіх відношеннях твір, де створено цілісний, неподільний і гармонійний художній образ – це велика рідкість. Цього можна досягти, спираючись на знання безлічі законів композиції, вміння ними користуватися, допитливо освоюючи нові відкриття, віяння, стилі, погоджуючи свої зусилля з особистісним сприйняттям навколишнього середовища.

Ідея написання картини також приходить по різному, вона може зародитися від спостережень за дійсністю, уві сні, у видінні, від спілкування з будь-яким видом мистецтва або розповіді співрозмовника. Виходячи з цього, будується подальша робота над картиною. Головним і, як правило, основним в її створенні є "композиція". Додавання або поєднання окремих частин, елементів в певному порядку, їх взаємозв'язок, що переходить в гармонію цілого, ми і спостерігаємо в рослинному і тваринному світі. Кожна рослина складається з частин, що утворюють форму, яка є гармонійним цілим. У природі композиційними закономірностями є цілісність, симетрія, ритм [18, с.52].

Цілісність полягає в закінченості конструкції предмета або декількох об'єктів ув'язнених в єдиний простір; симетрія – це рівність, схожість лівої і правої частин об'єкта, рівновага мас і обсягів; ритм полягає в повторюваності одного або декількох елементів через певні інтервали. Для симетрії властиві статичність, врівноваженість і відносний спокій, ритм створює рух, експресію. Одним із головних законів композиції є закон гармонії.

Гармонія – відповідність частин і цілого одне одному, злиття різних компонентів об'єкта в єдине органічне ціле. В гармонії отримують зовнішнє виявлення внутрішня впорядкованість і міра буття. Закон гармонії включає в себе сукупність законів, правил і прийомів композиції.

Рівновага в композиції, пластичність зображення, бездоганне виявлення форм, витончена колористична середа, відповідність форми і змісту, точно передані асоціації і виявлена чуттєва складова – все це характерні риси гармонійного твору.

Таким чином, художній образ може трактуватись як особлива форма відображення світу у творчій уяві митця, а також у вигляді візуального сприйняття глядачем. Це базове поняття в теорії образотворчого мистецтва, де воно визначається як створення і сприйняття дійсності через художній витвір.

Враховуючи вищевказані теоретичні положення до пошуку і розробки художнього образу в живописному творі, автор дослідження доклав багато зусиль до пошуку мотиву зображення, подорожуючи Карпатами та Прикарпаттям, фотографуючи місцеві краєвиди, створюючи накидки, замальовки, етюди певних композиційних рішень. Зокрема, у підготовці етюдів до оригіналу роботи, було проведено індивідуальну пленерну роботу в районі таких відомих туристичних прикарпатських локацій, як села Микуличин і Яблуниця, недалеко від славнозвісного Буковелю, з їх мальовничими видами, що поєднують у собі все різноманіття природних ландшафтів: гори, гірські перевали, полонини, верховинні села, річки і струмочки, дикі ліси та узлісся, горні озера (Рис.Б.2.24-25).

Однак, необхідно зазначити, що відповідно до задуму, автор намагався в майбутньому оригіналі не втратити відчуття швидкоплинної мінливості пейзажу, залишити на полотні найсвіжіші плернерні враження, тому було вирішено вже на етапі підготовки до роботи не витратити занадто багато зусиль для пошуку надмірно вишколеної композиції. В свою чергу, це дозволило дещо відійти від класичної послідовності в роботі над олійним полотном і відмовитись від етапу розробки картону як такого, що нівелює своїм значенням всі надбання плернерного, вільного, незаангажованого живопису. Адже як показує матеріал даного дослідження, більшість авторів карпатського краєвиду в живописі керувались саме принципом першого враження, піднесеного емоційного стану у пейзажі, яскравих живописних ефектів, несподіваних стилістичних прийомів тощо.

Відповідно, було прийнято також рішення, домогтися у довгостроковій роботі над пейзажем ефекту невимушеності і свіжості, що, безумовно, може бути трактовано, як потяг до застосування саме імпресіоністичних методів в живописі, а саме – використання чистих легких відтінків і складних колірних замісів, робота пастозними мазками з подальшим доопрацюванням деталей, передача різноманітними засобами повітряно-просторової перспективи, що має виражений характер в місцевості українських Карпат.

Досвід провідних українських митців в галузі карпатського пейзажу дозволив також виокремити цілу низку закономірностей побудови художнього образу в такому специфічному пейзажі, серед котрих в першу чергу можемо назвати наступні:

- олійний живопис як техніка найпоширенішого вибору серед більшості митців, що звертаються до висвітлення даної тематики;
- неодмінний акцент на просторово-повітряних ефектах, зміні теплохолодності, освітленості, деталізації об'єктів пейзажу відповідно до точки зору і їх віддаленості від глядача;
- соковитість і, часто, контрастність колірних відношень в осінньо-літніх мотивах; попри це – витонченість і тональне нюансування у весняному

і зимовому пейзажі; на нашу думку, це пов'язано перш за все із самим природним середовищем і змінами його станів в різні пори року, що спостережливе око митця перетворює у відповідне колористичне вирішення;

- введення до карпатського краєвиду характерних мотивів, продиктованих аутентикою місцевості та рельєфу: відкриті подвір'я без парканів, полонини, гірські масиви вдалечині, лісові смуги з високими смереками різного тонального забарвлення в різні пори року, старовинні дерев'яні церкви і хати; містки через бурхливі протоки; гірські річки і струмочки; значна кількість різноманітної рослинності; введення стафажних фігур місцевих жителів, худоби; введення до пейзажу проявів людського побуту – копички сіна, складені на гуцульський кшталт; пасторальні сцени з вівчарами;

- використання поряд з реалістичними класичними прийомами живопису, оригінальних декоративних та стилізаторських методів у роботі з кольором, з пластикою форми, з композиційним вирішенням, що, відповідно, характерно для більш пізніх художніх творів, що відносяться до другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

2.3. Поетапність виконання пейзажу в техніці олійного живопису

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

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

В нашому випадку було в етюдах апробовано декілька варіантів пейзажу карпатського краєвиду, а саме: мотив високогірної полонини на узліссі з

хижкою і горами на дальньому плані; мотив із гірською річкою, камінням, скелями; і мотив класичного прикарпатського краєвиду в національному колориті із включенням лише природніх ландшафтів (Рис.Б.2.24-27). Саме на останньому варіанті було вирішено зупинитись остаточно і розробляти цей напрям із урахуванням розглянутих в попередньому підрозділі принципами побудови художнього образу в карпатському краєвиді.

Процес створення тривалої роботи, котру було виконано як практичну частину кваліфікаційного проекту, відбувався за методично обґрунтованими етапами. Відповідно до основ класичної послідовності в роботі над картиною після стадії розробки задуму, композиції, художник має перейти до виготовлення картону. Картон виконується в натуральну величину олівцем або вугіллям. У ньому уточнюються і доводиться до завершеності композиційне рішення, характер форми і пропорції об'єктів, повітряна і лінійна перспектива, визначається плановість пейзажу, опрацьовується композиційний центр [69, с.30]. Після цього малюнок з картону переноситься на полотно.

Наступним етапом йде підмальовок на полотні (або на іншій робочій поверхні). Це потрібно для того аби швидко перекрити усі незаписані плями на полотні і побачити узагальнену, а не роздрібнену картинку. У тривалій роботі підмальовку треба дати час аби просохнути, для того щоб при подальшій роботі фарби з підмальовку не підмішувались у наступні заміси. Але якщо художник замислив так, щоб фарби з підмальовку змішалися з наступними мазками, цей етап можна пропустити [54, с. 25]. Підмальовку ми віддали необхідну кількість часу, адже вважаємо що цілком виправданий етап, котрий дозволяє досягти складних тонально-живописних відношень в роботі, зробити її більш зібраною і цілісною за колоритом. Зокрема, в нашому випадку, звернення до передачі тепло-холодності, освітленості і колориту саме весняного мотиву в карпатському краєвиді спонукало до використання щільного і кропіткого підмальовку.

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

Так, ми намагались побудувати роботу на контрастних колірних відношеннях, на стриманій, але явній тепло-холодності відповідно до місцевості і освітлення – більш теплі, яскраві відтінки в центрі композиції, і більш холодні й прозорі на дальньому плані. Гірська місцевість в роботі добре прочитується, гори заявляють про себе гучно рожево-блакитною, освітленою сонцем верхівкою, вони вкриті зимовою прохолодою. В якості підсилення виразності композиції і передачі стану карпатської природи в зимовий сонячний день було введено поєднання протилежних і яскравих кольорів – вохристо-коричневих, червонуватих, помаранчевих і жовтих на противагу холодним відтінкам у тінях. Серед верхівок смерек проглядають листяні букові ліси, що не встигли ще скинути листя після осені і палають гарячими фарбами на сонці. Крізь передній план до центру композиції просувається вузька стежка поміж смерекових лісів, що веде до полонини; яскраві, контрастні плями сонячного світла, проступаючи крізь дерева, вриваються до темряви падаючих від лісу тіней.

Останній етап роботи над пейзажем, і взагалі над будь якою образотворчою роботою – це узагальнення. Цей етап обов'язковий і дуже важливий, він допомагає глядачеві звернути увагу на головне. Митець списує те, на що він не хоче звертати увагу, узагальнює другорядні предмети у

композиції, це допомагає зберегти цілісність роботи та ясність думки художника, яку він хотів передати [54, с. 27].

Далі роботу слід залишити до повного просихання фарб. І, якщо є таке бажання, після просихання картину можна покрити лаком, це подовжить життя пейзажу.

Зокрема, ми намагались в роботі дотримуватись всіх описаних вище критеріїв і принципів послідовності, що дозволило досягти певних результатів у побудові образу карпатського краєвиду (Рис.Б.2.28.).

Висновки до розділу 2

В даному розділі здійснено ґрунтовний аналіз поетапності роботи над практичною частиною кваліфікаційного проекту – індивідуально-творчою композицією «Зима в Карпатах» в техніці олійного живопису.

Спираючись на матеріал першого розділу, висвітлено специфіку формування задуму творчої композиції, особливостей збору теоретичної та практичної бази дослідження й матеріалу для роботи над художнім твором; детально виокремлено основні критерії та специфіку, що можуть бути застосовані до інтерпретації вітчизняного краєвиду у візуальній практиці, як особливого типу пейзажу, що представляє собою цінний культурно-мистецький доробок в галузі національного українського пейзажу від кінця ХІХ століття і до нинішнього часу.

Вважаємо, що основну мету практичної роботи – виконання аутентичного українського пейзажу в олійній техніці було досягнуто, а підготовчий матеріал, як і сама робота, можуть слугувати певним методичним зразком пейзажного живопису як в галузі сучасного мистецького, так і навчально-педагогічного дискурсу.

РОЗДІЛ 3

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВПРОВАДЖЕННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ У ПРОФІЛЬНІЙ ШКОЛІ

3.1. Образотворче мистецтво як компонент художньо-естетичного профілю в освітньому процесі учнів старшої школи (10-11 класи)

Як показує сучасна освітня практика в Україні, початок ХХІ ст. пов'язаний з великою кількістю стрімких процесів щодо всебічного переосмислення загальнодержавної освітньої системи, заснованих на потужних євроінтеграційних та глобалізаційних тенденціях. Враховуючи зростаючу потребу у трансформації під нові стандарти, було прийнято низку Законів в освітній сфері, серед котрих в контексті даного дослідження варто виокремити: Закон України «Про загальну середню освіту» 1999 р., «Національну доктрину розвитку освіти» 2002 р., «Концепцію профільного навчання в старшій школі» 2003 р. та ін.

Згодом, відбулось прийняття вирішального концепту напрямків розвитку освіти в державі з прийняттям нового «Закону про освіту» у 1917 р., а також нового Державного стандарту початкової освіти, котра базується на ключовій інноваційній реформі Міністерства освіти і науки України щодо Нової української школи, як системи, що не тільки дає нові знання, але й вчить учнів їх застосуванню у повсякденному житті, а також створює максимально гармонійні та позитивні умови навчального процесу дітей [40].

Разом з тим, на законодавче ухвалення і впровадження подібних реформ чекає середня та старша ланка шкільної освіти. Зокрема, старша школа все ще навчається відповідно до наративів саме індивідуально-диференційованої, профільної освіти, зорієнтованої, в першу чергу на профорієнтаційний напрямок і підкріплена Концепцією профільного навчання у старшій школі від 2013 р. [48]. «Особистісно орієнтований зміст освіти, - за визначенням, Верьовкіної Ж. - спрямований на реалізацію людини в усіх життєвих сферах: на розвиток її природних особливостей (фізичних можливостей,

інтелектуальних, емоційних, практичних здібностей); її соціально-культурних властивостей (бути сім'янином, громадянином, патріотом, трудівником); духовного начала (свободи, віри, гуманності, творчості)» [12, с.43].

В результаті профільного навчання, старшокласник отримує можливість обирати профіль (спеціальність), до якої має найбільше хисту або який розглядає як такий, що може бути пов'язаний з майбутньою професією. Таким чином, можуть бути визначені, наприклад такі профілі навчання, як фізико-математичний, гуманітарний, спортивний, природознавчий, мистецький тощо.

За визначенням С. Алексєєвої, освітній процес за принципами профільного навчання передбачає синтез загальноосвітніх, профільних, профорієнтаційних та варіативних компонентів для ґрунтовної реалізації концепції профільної школи [2, с.214]. Ряд інших авторів подають таку класифікацію профільного навчання в старшій школі, виділяючи суспільно-гуманітарний, природничо-математичний, технологічний, спортивний і художньо-естетичний, кожен з яких реалізується з дотриманням вимоги індивідуальної диференціації, а також низки інших важливих параметрів [34, с.491].

У свою чергу, художньо-естетичний профіль у старшій школі передбачає організацію навчання з поглибленим і професійно зорієнтованим вивченням предметів мистецького спрямування. Система художньо-естетичного профіля розрахована на учнів, які зорієнтовані на спілкування і взаємодію зі світом крізь призму мистецтва в різних його формах. Як і ряд інших профілів, художньо-естетичний вмщує і базові, профільні предмети, і курси за вибором, що об'єднані між собою за мистецтвознавчим критерієм і базуються на культурологічному підході. Також художньо-естетичний профіль в старшій школі базується на вивченні образотворчого мистецтва і музики, як засадничих основ і для інших культуротворчих галузей, таких як театральне, кіно-мистецтво, хореографія та ін. [34, с.492].

Варто також підкреслити, що в сучасних умовах профільна освіта старшокласників спирається також на одну з пріоритетних засад концепції

Нової української школи – дитиноцентризм, як педагогічний принцип. Він направлений на максимальне врахування потреб дитини, її здібностей, інтересів і захисту її прав, що особливо актуалізується в процесі навчання старшокласників з їх потребою до професійного визначення, побудови власної кар'єри або справи [1, с.10].

У старшій школі зміст освітньої галузі «Мистецтво» реалізується через інтегрований курс «Мистецтво». Необхідно підкреслити, що для формування в учнів мистецьких компетентностей та реалізації практико-орієнтованого компоненту змісту програм предмети освітньої галузі «Мистецтво» мають викладати вчителі зі спеціальною мистецько-педагогічною освітою (вчитель музичного мистецтва, вчитель образотворчого мистецтва, вчитель художньої культури). Враховуючи те, що програма інтегрованого курсу представляє органічне поєднання змісту різних видів мистецтва з домінантністю музичного і образотворчого, цей курс може викладати як один, так і два вчителі (вчитель музичного мистецтва; вчитель образотворчого мистецтва), які мають співпрацювати у команді, узгоджуючи планування своїх уроків. Для більш ефективного впливу мистецтва та розкриття теми (уроку, семестру) рекомендуємо уроки інтегрованого курсу у розкладі ставити парно: музичне мистецтво, образотворче мистецтво.

Характерною особливістю навчальних програм для основної та старшої школи є варіативність художнього наповнення змісту: учитель самостійно може обирати різноманітні твори мистецтва для реалізації завдань програми, розкриття теми уроку та набуття учнями ключових і предметних компетентностей, визначених програмою.

На допомогу вчителю, як орієнтир для конструювання уроків у частині добору мистецького матеріалу, методичного інструментарію тощо, можуть бути підручники, розроблені різними авторськими колективами для різних моделей викладання мистецьких дисциплін («Музичне мистецтво», «Образотворче мистецтво», «Мистецтво»). Усі чинні підручники зазначені у «Переліках навчальних програм, підручників та навчально-методичних

посібників, рекомендованих Міністерством освіти і науки України», що розміщені на офіційному веб-сайті МОН.

Щонайперше, цінність кожного з підручників полягає у ретельно відібраний, оптимально збалансованій інформації для опанування учнями певної теми програми. Інформацію подано у текстовому і візуальному форматах. Завдяки різним видам завдань (зокрема інтерактивних) учні основної та старшої школи спроможні засвоювати подану інформацію самостійно (чи в групі), проводити обговорення творів мистецтва, висловлювати власні судження та відстоювати свою позицію тощо. Водночас, різноманітність методичного апарату кожного з підручників сприяє розвитку педагогічної креативності, урізноманітненню форм роботи з мистецьким матеріалом, що в результаті підвищує зацікавленість учнів предметом вивчення. Водночас, матеріали для вокально-хорової роботи та візуальні матеріали для виконання практичної роботи з образотворчого мистецтва (поетапні педагогічні малюнки) значно полегшують знайомство учнів з секретами музичної чи образотворчої майстерності. Таким чином, використання підручника у поєднанні з інтерактивними формами діяльності сприяє поступовій зміні типу викладання навчального предмету (з монологічного на діалогічний), а традиційні уроки-лекції перетворюються у цікаві уроки-дослідження, уроки-квести, уроки-мандрівки тощо.

Разом з тим зазначимо, що підручник – це, щонайперше, навчальне видання для учнів, педагогічний інструмент для оптимізації їх навчання. Тому педагогу важливо знайти оптимальний збалансований алгоритм використання підручника у поєднанні з іншими видами мистецької діяльності на уроках мистецтва. Адже для досягнення цілей і завдань кожного конкретного уроку, зокрема формування тих чи тих очікуваних результатів навчально-пізнавальної діяльності, визначених навчальною програмою, педагогу необхідно залучати учнів до різних видів художньо-творчої діяльності, зокрема і не охопленими змістом підручника. Тому наголосимо, основним нормативним документом, що визначає зміст та вимоги освіти є навчальна

програма, а підручник – один з педагогічних засобів (з-поміж багатьох інших), що допомагає розв'язувати освітні завдання, визначені програмою.

У основній та старшій школі пріоритетом залишається органічне впровадження компетентнісного, інтегрованого, діяльнісного, особистісно-орієнтованого підходів у навчанні мистецтву.

Провідною ознакою сучасної освіти є тяжіння до інтегрування різного роду навчальної інформації під час викладання певної навчальної дисципліни. Загальна мистецька освіта, надаючи варіативність щодо можливості викладання за монопредметними («Музичне мистецтво»; «Образотворче мистецтво») чи інтегрованим («Мистецтво») курсами, системно і послідовно впроваджує інтегрований підхід в освітній процес.

Навчальні програми «Мистецтво» для 10-11 класів логічно продовжують ознайомлення учнів з мистецтвом на прикладі мистецтва культурних регіонів світу (європейського, далекосхідного, арабомусульманського, індійського, африканського, американського). Таким чином, інтегрований підхід у мистецькій освіті є наскрізним упродовж усього навчання в школі.

В умовах постійного збільшення обсягів різноманітної інформації, зокрема мистецької, підлітку дедалі складніше обрати найважливішу або зібрати її у цілісну картину. Тож актуальною проблемою залишається переформатування методів і прийомів навчання, в результаті чого традиційний ілюстративно-пояснювальний підхід поступово й ефективно інтегрується з діяльнісним підходом у навчанні. Це сприяє формуванню у підлітка потреби в активному здобутті нових знань та умінь, позитивного емоційного ставлення до пізнання, розвитку критичного мислення тощо.

У контексті вищезазначеного, на уроках предметів освітньої галузі «Мистецтво» не рекомендуємо будь-які письмові форми робіт (запис учнями будь-якої інформації зі слів учителя чи з дошки, контрольних, самостійних, домашніх робіт, написання рефератів тощо). Це спричиняє додаткове недоцільне навантаження учнів. Письмовий формат може використовуватися

за потреби у старших класах, наприклад, для презентації результатів дослідно-пошукової (проектної) діяльності, яка може бути задіяна не більше 1-2 рази на семестр.

За умови обрання закладом загальної середньої освіти профільного вивчення мистецтва у 10-11 класах, у робочому навчальному плані виокремлюються години на вивчення пізнавальної складової навчальної програми (Мистецтво: пізнавальна складова (2 год.)) та модулів художньо-практичної складової (наприклад, «Мистецтво: комп'ютерна графіка», «Мистецтво: хореографія» тощо) відповідно до обраної кількості годин та тривалості їх вивчення. У класному журналі, з огляду на зазначене, відводяться окремі сторінки.

3.2. Методичні рекомендації щодо впровадження гуртка з пейзажного живопису для учнів 11 класу профільної школи

Перш за все необхідно зазначити, що на сьогодні серед навчальних програм за предметом «Мистецтво» для 10-11 класів, рекомендованих Міністерством освіти і науки України, існують два можливих варіанти – стандартний і профільний. Програма для профільного рівня розроблена відповідно до Державного стандарту базової і повної загальної середньої освіти. Це передбачає орієнтацію її змісту на цілісний художньо-естетичний розвиток особистості учня шляхом ознайомлення з мистецтвом культурних регіонів світу та опанування практичних умінь у сфері мистецтва [35].

Програма міністерства переслідує центральну мету, пов'язану з орієнтацією сучасної учнівської молоді на духовні та загальнолюдські цінності крізь призму вивчення мистецтва і передбачає виконання цілої низки завдань, серед котрих варто виділити наступні:

- вивчення світового мистецтва і формування розуміння міжкультурної комунікації, а також автентичності власної національної культури через виховання національної ідентичності;

- формування умінь та навичок індивідуально-творчої роботи в різних мистецьких напрямках, що передбачає реалізацію особистості учня через творчість і його професійну самовизначеність;
- синтезування креативного підходу у творчості і навчанні;
- розвиток вміння до естетичного сприйняття, аналізу і оцінки творів різних видів мистецтва, тощо.

Прикметним є також розподіл навчального матеріалу відповідно на два різновиди діяльності - теоретичну (пізнавальну) і практичну (художньо-практичну складову). Відповідно до існуючої програми, в 11 класах пізнавальний компонент передбачає вивчення мистецтва європейського культурного регіону і, зокрема, мистецтва України. Таким чином, було вирішено поглиблювати цей розділ програми власне розробкою гуртка з пейзажного живопису.

Отже, з метою опрацювання та реалізації методичної частини кваліфікаційної роботи було створено програму гуртка для учнів 11 класів художньо-естетичного профілю спрямування за темою «Національний краєвид в пейзажному живописі», під час занять в котрому учні отримують можливість здобути основоположні теоретико-практичні знання, вміння та навички з образотворчого мистецтва.

Передбачається, що в межах занять запропонованого нами гуртка учні можуть навчитися опрацьовувати специфіку створення композиції і художнього образу національного краєвиду, досліджуючи безпосередньо з природи, а також за уявою і за референсами, найкращі вияви національного українського ландшафту, а також досліджуючи історію формування пейзажного жанру в історії європейського культурного регіону.

Відповідно, історико-теоретична складова з теми пейзажу займає вагоме місце у структурі гурткової роботи, запропонованої нами. Для цього програмою передбачено цикл теоретичного матеріалу, котрий змістовно доповнює практичні заняття, дозволяючи учням більш ґрунтовно розбиратись

у різних аспектах становлення, розвитку і формування жанру згідно основних історичних стилів і художніх напрямків.

Зокрема, у програмі виділяється до 8 год теоретично-практичної роботи, пов'язаної з вивченням таких тематичних блоків, як: визначення пейзажу як жанру в образотворчості; історія становлення живописного пейзажу в історії мистецтва європейського культурного регіону; національний краєвид – його ознаки і функції в мистецтві; формування пейзажу як жанру в історії українського мистецтва.

Враховуючи той факт, що предметом історії мистецтва виступають в першу чергу проблеми ідентифікації творів, їх категоризація, інтерпретація та опис, а також фаховий мистецтвознавчий аналіз, поряд з прослуховуванням бесід теоретична частина передбачає опанування таких навичок, як вміння проводити опис творів, готувати і захищати презентації тощо.

Таким чином, вивчаючи специфіку пейзажного жанру в живописі у комплексі його теоретичної і практичної складової під час позакласної роботи у гуртку, учні старшої школи отримують змогу не тільки відшліфувати наявні знання й здібності, але і отримати важливі професійні компетентності з художньо-естетичного профілю, що складають основу для майбутнього професійного самовизначення і працевлаштування.

Формуючи зміст власної програми гуртка, ми спирались на той факт, що творчий гурток – це все ж таки додаткова освітня та розвивальна ініціатива, яка надає учням можливість розкрити свій творчий потенціал поза основним навчанням.

Таким чином до переваг творчого гуртка можна віднести: самовираження; навчання (майстер-класи); спільноту (місце для спілкування з однодумцями, обмін ідеями); натхнення (участь у гуртку може надихнути на створення нових творінь та розвиток креативності); відпочинок (чудовий спосіб рефлексії); розвиток інтелектуальних навичок (стимулювання розвитку креативного мислення, уяви та аналітичних навичок) [60].

Обираючи напрямок роботи гуртка «Національний краєвид в пейзажному живописі», ми спирались на твердження стосовно вирішальної ролі пленеру у процесі навчання пейзажному живопису. Пленер відкриває перед учнями цілу низку можливостей до опанування техніки живопису в пейзажі, адже робота на відкритому повітрі з природи:

- вчить спостерігати і сприймати натурний мотив у тривимірному просторовому середовищі і, відповідно, переносити побачене у двовимірний простір аркуша чи полотна;
- вчить розпізнавати з природи і відтворювати різноманітними художніми засобами лінійну та світло-повітряну перспективу, колорит, тепло-холодність в етюді;
- навчає бачити і сприймати натурний сюжет цілісно, у сукупності всіх його художньо-естетичних та образотворчих параметрів;
- дозволяє опанувати різноманітні живописні техніки, позначені швидкістю і незаангажованістю письма [61, с.230];
- а також, на нашу думку, формують основи патріотичних та національно-ідентичних почуттів, естетичного бачення у відтворенні національного (регіонального, а також локального) краєвиду.

На введенні пленеру як різновиду фахового опанування живопису і курсу «Мистецтва» у школі наполягає більшість педагогів, зокрема І.А. Величко зазначає, що: «Виїзні пленери теж потрібно практикувати. Захопленню й емоціям дітей від таких поїздок немає меж. Окрім цікавих екскурсій, діти малюють й передають на папері своє бачення світу. Робота в такому напрямку не тільки закарбовує у пам'яті дітей певні знання, а й розвиває почуття духовності та патріотизму» [11, с.46]. Таким чином, вивчаючи під час пленерної практики різноманітні локації та національні ландшафти нашої країни, учні залучаються до важливої місії – дослідження, збереження і відтворення у творчій діяльності культурно-національних цінностей. Отже пленерний живопис відрізняється певними бінарними якостями – це, водночас, і техніка живопису, і спосіб вираження сучасного

погляду на повсякденну реальність, характеру пейзажу і конкретної місцевості.

Сучасні фахівці виділяють в пленерному живописі пейзажу декілька важливих засобів вираження художнього образу ландшафту: колірні і тональні відношення; загальний тон; характер пейзажу; емоційно-психологічне налаштування митця; емоційні переживання від натури; живописна манера; живописний смак [66, с.150-152]. З цього випливає центральна ідея запровадження пленеру в практиці шкільного гуртка для учнів старшої школи: поглиблення, а також розширення когнітивно-творчих можливостей дитини до взаємодії із навколишнім середовищем (в нашому випадку з природнім / культурним ландшафтом) на засадах високих морально-естетичних керувань і гуманного світогляду.

Таким чином, творчий гурток з опанування пейзажного живопису, може виступати в якості одного із інноваційних засобів методики позакласної виховної і розвивальної роботи в школі, адже така форма діяльності сприяє формуванню внутрішньої особистості учня, його духовного і естетичного досвіду [49, с.195]. Зважаючи на це було складено пояснювальну записку щодо специфіки впровадження гуртка «Національний краєвид в пейзажному живописі».

Пояснювальна записка

Мету гуртка «Національний краєвид в пейзажному живописі» можна визначити як – поглиблення знань, умінь та навичок з історії та практики пейзажного живопису європейського культурного регіону, зокрема, українського національного краєвиду; розвиток пізнавальної активності, творчої уяви, мислення, спостережливості; виховання естетичного бачення, шанобливого ставлення до природи рідного краю, патріотичних почуттів, емпатії і дисципліни у колективних формах роботи, тощо.

Програма гуртка розрахована на 64 години: з них 3 години – уроки-бесіди, 46 год. – уроки засвоєння практичних навичок, 14 год.– самостійне опрацювання тематичного курсу.

В якості основних **завдань** гуртка варто виокремити:

- формування бази знань з історії пейзажного живопису європейського культурного регіону на прикладі вивчення знакових творів провідних пейзажистів;
- отримання навичок і практики роботи на пленері над пейзажем;
- поглиблення знань в галузі перспективи в композиції і живописі пейзажу – світло-просторової, лінійної;
- формування вмінь та навичок короточасного ескізування різноманітними образотворчими засобами – олівець, маркер, гелева ручка, лінер, акварель, гуаш та ін.;
- отримання вмінь та навичок до відтворення пейзажного мотиву засобами живопису – передача світло-тональності, колориту, колірних відношень в етюді;
- набуття уміння аналізувати пейзажний мотив і виділяти в ньому аутентичні національні або локально-регіональні риси, якості, ознаки.

Побажання щодо інструментарію процесу навчання:

- матеріали для роботи: малювальний альбом, акварельний папір в папках, акварельні пензлі різного діаметра і форми, олівці прості, олівці кольорові, кольорові маркери, чорні лінери, гелеві ручки, акварельні та гуашеві фарби середньої цінової ланки;
- формат і розмір паперу для виконання завдань програми гуртка визначається індивідуально;
- форма проведення заняття визначається в залежності від погодних та безпекових умов;
- практичний цикл завдань може виконуватись у двох варіантах – на відкритому повітрі біля шкільного подвір'я, на окремих локаціях рідного міста, у замських виїзних екскурсіях / або в умовах

навчального приміщення по пам'яті на основі натурних вражень, а також з опорою на різноманітні онлайн-референси.

У додатках також (Дод. В.), згідно означеної записки, подається розгорнута таблиця програми творчого гуртка для учнів профільної школи «Національний краєвид в пейзажному живописі», що ґрунтується на вищеописаних засадах здійснення позакласної форми діяльності в профільній школі.

Висновки до розділу 3

В ході аналізу специфіки запровадження образотворчого мистецтва, як компоненту сучасної системи освіти у профільній школі, можна говорити про особливу функцію художньо-естетичного профілю в цій галузі, тому що орієнтація старшокласників відповідно до нього дозволяє підготувати молодь до розуміння свого професійного призначення і остаточного напрямку продовження освіти. Поряд з тим, художньо-естетичний напрямок у навчанні відкриває перед вчителем мистецьких предметів нові горизонти і можливості для всебічного розвитку особистості дитини і поглибленого вивчення предмету, що, також дозволяє розробити адаптовані програми з урахуванням комплексного та системного вивчення образотворчого мистецтва. Відповідно, профільна освіта володіє широким інструментарієм методів і засобів навчання старшокласників, що дозволяють сформувати актуальні навички, вміння і закріпити необхідні знання.

Враховуючи специфіку і напрямки розвитку профільної середньої освіти в Україні, в даному розділі на основі існуючих міністерських програм, було розроблено методичні рекомендації для гуртка з оволодіння пейзажним живописом для учнів 11 класів, що включає такий компонент, як пленерний живопис. Концептуальною основою гуртка також виступає поняття національного краєвиду, як специфічної характеристики пейзажу, що відтворює впізнаванні національно-культурні ландшафти, позначені локальними рисами стосовно різних регіонально-територіальних краєвидів

нашої держави, зокрема, місцевих криворізьких локацій. Орієнтуючись на кращі історико-культурні зразки національного пейзажу європейського культурного регіону, учні під час тематичного опрацювання за змістом гуртка, мають можливість поглибити свої знання в історії образотворчого мистецтва і культури, але, в першу чергу, набути нових вмінь та навичок у художній практиці.

ВИСНОВКИ

В ході проведеного в даному дослідженні аналізу еволюції національного пейзажу в історії західноєвропейського та вітчизняного живопису; а також апробації методики роботи над національним краєвидом в техніці олійного живопису і розробки методичних рекомендацій з опанування живопису пейзажу для профільної освіти, було сформульовано наступні висновки:

- на основі аналізу фахової літератури проаналізовано ступінь розробки теми кваліфікаційної роботи; з'ясовано, що сучасне українське мистецтвознавство зосереджено на дослідженні історії формування і розвитку національного пейзажного живопису, проте все ще залишається велика кількість невисвітлених питань, які потребують уточнення, систематизації і перегляду відповідно до нових реалій; також було визначено, що пріоритетною ланкою дослідження вітчизняних фахівців залишається українська історія образотворчого мистецтва, що формує певний інформаційний простір, в якому міститься недостатня кількість даних щодо історії пейзажу в інших державах європейського культурного регіону; поряд з тим, визначено також, що поняття національного краєвиду в системі пейзажного жанру практично не розробляється фундаментально, що актуалізує результати даного дослідження;

- в ході опрацювання фахових джерел також було обґрунтовано концептуальний зміст окремих понять, що складають основу даного дослідження, а саме: «пейзаж», «краєвид», «пейзажний жанр», «пейзажний живопис», «національний краєвид», «плерер», «плерерний живопис», «плерерний рух»; визначено, що поняття «національний краєвид» можна трактувати як різновид пейзажу, що покликаний нести важливу функцію інспектування, дослідження, відтворення та збереження аутентичної національної культури засобами образотворчості через втілення мальовничих українських ландшафтів різного типу;

- вивчення питання становлення та еволюції національного пейзажу як жанру в західноєвропейському живописі дозволяє говорити про його кристалізацію в мистецтві західноєвропейських держав вже у XVII ст. у творчості найкращих представників жанру в мистецтві голландських митців – в цей проміжок часу сформувався один з найстаріших різновидів пейзажу – сільського, в різних варіаціях тонально-живописного та композиційного виконання. В подальшому, особливої актуальності розробка національного характеру в пейзажі набуває в мистецтві англійських художників-акварелістів XVIII ст. і поступово цей процес приводить до конкретизації концепції національного краєвиду у творах митців-реалістів першої половини XIX ст.. З'ясовано також, що особливого розквіту пейзаж в мистецтві живопису, набуває з середини XIX ст., коли на авансцену виходить практика пленеру, започаткована французькими митцями барбізонської школи, і продовженої, а також вдосконаленої, у творчому доробку імпресіоністів; визначено також, що наприкінці XIX ст. живописний пейзаж переживає низку трансформацій, проходячи крізь індивідуально-творчу манеру і бачення провідних митців доби, зокрема постімпресіоністів – П. Сезана, В. ван Гога, П. Гогена, тощо.

- вивчаючи специфіку становлення й розвитку пейзажного жанру в історії українського живопису, було визначено його характерні риси: відносно пізній у порівнянні з іншими європейськими країнами початок формування пейзажного жанру в українському мистецтві, початком котрого можна вважати спроби Т. Шевченка до відтворення аутентичних українських краєвидів в його славнозвісному альбомі офортів «Мальовнича Україна», датований 1844 р.; виражений прояв впливу західноєвропейських художніх напрямків і течій на формування пейзажних шкіл в Україні; тяжіння до локальності і яскраво виражений регіональний характер, що залежить від особливостей культурно-мистецького середовища і аутентичного природного ландшафту тієї чи іншої місцевості; зростаюча роль і функція пленерного руху в Україні, як галузі, покликаної сприяти розвитку національного краєвиду у пейзажі, а також генерації нових талановитих українських художників –

представників різних регіональних центрів; виражений характер пейзажів художніх шкіл та угруповань місцевого значення, зокрема, криворізької плеяди митців-пейзажистів;

- проаналізовано і викладено поетапність роботи над практичною частиною кваліфікаційної роботи – пейзажною композицією «Зима в Карпатах» в техніці олійного живопису; обґрунтовано особливості формування ідеї та задуму творчої роботи, її концептуальних засад на основі інтерпретації національного краєвиду, що представляє собою важливий елемент в галузі українського пейзажного живопису від його витоків і до сьогодні;

- під час вивчення теми дослідження крізь призму сучасної освіти було з'ясовано, що пейзажний жанр відіграє важливу функцію у гуртковій роботі з живопису у контексті сучасної профільної освіти художньо-естетичного спрямування для старшокласників; поміж іншим, було визначено також, що заняття з гуртка пейзажного живопису можуть ґрунтуватись більшою мірою на практиці пленерного живопису, що відзначається наявністю широких технічних можливостей для всебічного розвитку творчих нахилів та здібностей учнів старшої школи в напрямку відтворення національних краєвидів засобами живопису; проаналізовані у роботі міністерські навчальні програми стали основою при створенні власного варіанту програми гуртка з пейзажного живопису для 11-го класу профільної школи «Національний краєвид в пейзажному живописі».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеева С.В. Індивідуальна освітня траєкторія учня профільної старшої школи художньо-естетичного напрямку навчання. Наукові записки. 2021. Випуск 195. С.10-14.
2. Алексеева С.В. Професійний вектор індивідуалізації навчання в профільній старшій школі. Матеріали XVIII-ої Міжнародної науково-практичної конференції (07 лютого 2022 р., Тарту (Естонія), дистанційно). С.213-217.
3. Андрій Коцка. Народний художник України 1911-1987 / авт. ст. Ф. Ерфан, О. Мясіщева, О. Приходько, І. Павельчук. Ужгород: Патент, 2011. 256 с.
4. Антон Кашшай. Живопис: альбом; уклад. О.С. Кашшай, Л.І. Біксей. Ужгород: ТОВ «ІВА», 2011. 248 с.
5. Бабунич Ю. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості. Вісник ЛНАМ. 2017. Вип.32. С.44-57.
6. Барбізонська школа. Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%B1%D1%96%D0%B7%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D1%88%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0
7. Бас І. Тенденції розвитку українського пейзажу XIX – початку XX століття. Студентський науковий вісник. 2017. №41. С.134-135.
8. Бергер Э. История развития техники масляной живописи / пер. А.Н. Лужецкой]. Москва: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 511 с.
9. Блюміна І. Життєствердне малярство. До 80-річчя від дня народження Антона Кашшая. Образотворче мистецтво. 2001. № 4. С. 52-59.
10. Борецький Адальберт. Арт-простір Закарпаття. Brovdi Art. URL: <https://zakarpat.brovdi.art/khudozhnyky/myttsi-zakarpattia/boreckij-adalbert>

11. Величко І.А. Національно-патріотичне виховання школярів засобами краси та мистецтва рідного краю – шлях до формування високодуховної нації. Формування духовності молодшої людини: методика, практика, досвід. Матеріали Міжвузівського науково-методичного семінару, 18 грудня 2007 р. Житомир: ПП Сахневич, 2007. С.45-47.

12. Верьовкіна Ж.Л. Підготовка майбутніх учителів художньоестетичного циклу до профільного навчання учнів у закладах загальної середньої освіти. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ, 2021.

13. Воловик В. М. Аналіз концепцій культурного ландшафту в американській та європейській географії. Наук. зап. Вінницького держ. пед. ун-ту. Сер. Географія. 2009. Вип. 19. С. 166-175.

14. Ганжа В. «Серіали» Клода Моне. Art Ukraine. URL: <https://artukraine.com.ua/a/serialy-kloda-mone/>

15. Герман М. Ю. Імпресіонізм: основоположники та послідовники. Москва: Азбука-класика. 2008. 528 с.

16. Гродзинський М. Д. Пізнання ландшафту: місце і простір. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2005. Т. 2. 503 с.

17. Денисюк О.Ю., Рафальська О.В. Пейзажний жанр у творчості художника Володимира Сидорука. Молодий учений. 2020. №2 (78). С.89-93.

18. Дігтяр Н., Тарасенко О. Композиція в пейзажі: художньо-педагогічний аспект. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2022. № 2 (22). С. 49–55.

19. Жаборюк А.А. Український живопис останньої третини ХІХ - початку ХХ століття. Київ; Одеса: Либідь, 1990. 312 с.

20. Жук А. Стан та особливості розвитку пленерного руху в Україні на сучасному етапі. Наукові записки. Мистецтвознавство. 2019. №2. С.175-182.

21. Ізворін А. Сучасні руські художники. Вісник Закарпатського художнього інституту. 2015. Вип. 7. С. 241-267.

22. Імпресія життя та творчості Еміліана Грабовського. Віртуальні екскурсії. Закарпатська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Ф. Потушняка. URL: <https://www.biblioteka.uz.ua/vistavka/?presentation=107>

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

24. Киселев А. Голландская живопись XVII века. Санкт-Петербург: Белый город, 2017. 128 с.

25. Коваленко Є. В. Характеристика основних естетичних параметрів імпресіоністичної техніки у плернерному живопису. Гілея: науковий вісник. 2014. Вип. 86. С. 253-257.

26. Ковач А. Адальберт Ерделі: альбом. Ужгород: Видавництво Олександри Гуркуші, 2007. 380 с.

27. Ковпаненко Н. Г. Устиянович Корнило Миколайович. Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. Київ: Наукова думка, 2013. Т. 10 : Т -Я. С. 255. 784 с.

28. Копієвська О. Локальні культурні ландшафти України в умовах гібридної реальності. Збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю „Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті“, 11-12 червня 2020 року. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2020. С. 182–184.

29. Краєвид. Академічний тлумачний словник української мови. URL: <http://sum.in.ua/s/krajevyd>

30. Кузьма Б. Традиції і сучасність Закарпатської школи живопису. Закарпаття. 2009. №1. С. 32–37.

31. Левчук Л. Історія світової культури. Київ: Центр навчальної літератури, 2019. 398 с.
32. Луковська О. Екзистенція творчості Антона Ковача. Образотворче мистецтво. 2016. №2. С.68-70.
33. Манайло-Приходько В. І. Пейзаж Федора Манайла: трансформації змісту та форми у довоєнному та повоєнному періоді творчості. Вісник Закарпатського художнього інституту. 2015. Вип. 7. С. 28-31.
34. Миропольська Н.Є., Комаровська О.А., Кузьменко Г.В. До проекту концепції профільного навчання у старшій школі (художньо-естетичний профіль). Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді, 2013. Вип. 17(1). С.491-499.
35. Мистецтво. Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 10-11 класи. Профільний рівень. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/navchalni-programi/navchalni-programi-dlya-10-11-klasiv>
36. Мишанич В. Митці Закарпаття. Літературні портрети. Ужгород: Ужгородська міська друкарня, 2014. 424 с.
37. Москвічова Ю.О. Історія мистецтв у контексті світової культури. Київ: Олді+, 2021. 292 с.
38. Мостова Ю. Р. Пейзажна композиція «Ранок» (олійний живопис) : кваліфікаційна робота / науковий керівник - ст. викладач Анатолій Дем'янович Труфкін. Кривий Ріг, 2023. 67 с.
39. Мухина Г.А. Пейзаж как поиск идентичности французского художника нового времени. Исторические науки. №2. 2014. С.13-36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/peyzazh-kak-poisk-identichnosti-frantsuzskogo-hudozhnika-novogo-vremeni/viewer>
40. Нова українська школа. URL: <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola>
41. Овсійчук В. Олекса Новаківський. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1998. 332с.

42. Орлова Е.Г. Мастера пейзажного жанра. Творчество Джона Констебла. Основа. №5-6. 2016. С.46-54.
43. Патра С. Чарівни вандри Олександра Юрченка. URL: <http://ukrainka.org.ua/node/4532>
44. Пейзаж. Словник української мови у 20 томах. <https://slovnyk.me/dict/newsum/%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D0%B7%D0%B0%D0%B6>
45. Плахта С.Л. Імпресіонізм у мистецтві Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.: світоглядно-естетичний аналіз. Філософія і політологія в контексті сучасної культури. 2013. Вип.6 (ІІІ). С.25-29.
46. Пленер. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. Т. 2: М -Я. С. 221.
47. Поливач К. Культурно-ландшафтне районування України. Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. 2022. Вип.57. С.173-183.
48. Про затвердження Концепції профільного навчання у старшій школі. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v1456729-13#n9>
49. Роганова М. В. Виховання духовно-моральних цінностей в учнів основної школи в позакласній виховній роботі. Професійна освіта: методологія, теорія та технології . 2016. Вип. 4. С. 191-200.
50. Семчишин-Гузнер О. Іван Северин. 1881–1964. Альбом-каталог. Львів: Каменярь, 2009. 105 с.
51. Сємко Г. І. Пейзажні школи в живописі України: історія і сучасність : магістерська робота; наук. керівник Р. О. Пильнік. Кривий Ріг, 2020. 79 с.
52. Сирохман М. Шлях закарпатського живопису. Монографія. Ужгород: Art Road, 2020. 184 с.
53. Скаканді Ю. Ю. Дослідження з історії пейзажного жанру в західно-європейському мистецтві. Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія : Технічні науки. 2015. № 3. С. 302-309.

54. Скаканді Ю. Ю. Етюд на пленері. Культура і сучасність. 2015. №1. С. 188-193.

55. Скаканді Ю. Ю. Мистецтво пейзажу. Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія : Технічні науки. 2015. № 5. С. 254-260.

56. Скляренко Г. Закарпатська школа живопису в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. Мистецтвознавство України. Вип.17. 2017. С.220-229.

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

58. Стасевич В.Н. Пейзаж. Картина и действительность. Москва: Искусство, 1984. 257 с.

59. Створення художнього образу: веб-сайт. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sozdanie-hudozhestvennogo-obraza>

60. Творчий гурток «Art Спільнота». URL: <https://perspectives.com.ua/gurtok-malyunku-ta-zhivopisu/>

61. Торчевська Н.В. Освітньо-художня цінність пленеру. Збірник наукових праць за матеріалами V Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, молодих учених і науково-педагогічних працівників «Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти» / За ред. Т.М. Зіненко. Полтава : ПолтНТУ, 2019 С.226-232.

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

63. Фомічова Н. Регіональна специфіка формування професійних мистецьких шкіл в Україні. С.63-67.

64. Черній Л.С. Пленер як важлива складова роботи над пейзажем з природи на заняттях із образотворчого мистецтва. Педагогічний пошук. 2018. № 2. С. 57–60.

65. Чурсін О.В. Пленерний рух в Україні на сучасному етапі. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. №3. 2024. С.249-253.

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

67. Шевелєва М. Модест Сосенко – художник-епоха українського сакрального мистецтва. URL: <https://uain.press/blogs/modest-sosenko-monumentalist-novator-ukrayinskogo-mystetstva-1229826>

68. Щербина В.Г. Практична композиція: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2009. 180 с.

69. Яланський А. Композиція пейзажу як фактор ефективного розвитку художньо-образного мислення студентів. Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр. Київ, 2014. Вип. 23. С. 21-32.

70. Ямаш Ю.В. Мотивації Івана Труша у зверненні до образу дерева у живописних циклах. Науковий вісник НЛТУ України. 2015. Вип.25.6. С.370-374.

71. Bonehill J., Stephen D.. Real Views from Nature in This Country: Paul Sandby, Estate Portraiture and British Landscape Art. The British Art Journal. 2009. №1. PP. 72–77. URL: <http://www.jstor.org/stable/41614863>.

72. Dutch genre and landscape painting. The American Magazine of Art. 1929. № 12. PP. 692–696. URL: <http://www.jstor.org/stable/23931422>.

73. Goldwater R. J. Some Aspects of the Development of Seurat's Style. The Art Bulletin. 1941. №2/ PP. 117–30. URL: <https://doi.org/10.2307/3046750>.

74. Hardie M. A sketch-book of thomas girtin. The Volume of the Walpole Society. 1938. Vol. 27. PP. 89–95. URL: <http://www.jstor.org/stable/41830391>. Accessed 18 Aug. 2023.

75. Klaver I.J. Authentic Landscapes at Large: Dutch Globalization and Environmental Imagination. *SubStance*. 2012. Vol. 41. №.1. PP. 92–108. URL: <http://www.jstor.org/stable/23261105>. Accessed 15 Aug. 2023.

76. Olwig K.R. Representation and Alienation in the Political Landscape. *Cultural geographies*. 2005. № 12. PP. 19-40.

77. Paul Cézanne. URL: http://www.tombes-sepultures.com/crbst_1473.html

78. Richardson E. P. The Landscape of Jan van Goyen. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit*. 1939. Vol. 19. № 2. PP. 12–17. URL: <http://www.jstor.org/stable/41501022>.

79. Roberta B. A First Collection of the ‘Vedute Di Roma’: Some New Elements on the States. *Memoirs of the American Academy in Rome. Supplementary Volumes*. 2006. Vol.4. PP. 93- 119. URL: <http://www.jstor.org/stable/4238469>.

80. Thornes J. *John Constable's Skies: A Fusion of Art and Science*. The University of Birmingham, 1999. c.286.

81. Wien I. The Opaque Nature of John Constable’s Naturalism. *RACAR: Revue d’art Canadienne / Canadian Art Review*. 2016. Vol. 41. № 2. PP. 44– 61. URL: <http://www.jstor.org/stable/44011806>.

ДОДАТКИ

Додаток А



Рис.1.1. Ян ван Гоєн. Вітряк біля річки



Рис.1.2. Ян ван Гоєн. Вітряк біля річки. Збільшений фрагмент



Рис.1.3. Ян ван Гоєн. Пейзаж з двома дубами. 1641 р.



Рис.1.4. Якоб ван Рейсдал. Вид на Гарлем. 1665 р.



Рис.1.5. Франческо Гварді. Гранд-канал. Венеція. 1760 р.



Рис.1.6. Каналетто. Красвид Ріва дельї Ск'явоні, Венеція. XVIII ст.



Рис.1.7. Пол Сендбі. Краєвид Чарлтона. Кент.



Рис.1.8. Пол Сендбі. Хеквуд Парк. Гемпшир.



Рис.1.9. Томас Гертін. Замок Файндлейтер. 1792 р.



Рис.1.10. Томас Гертін. Аббатево Кіркстор. Йоркшир. 1801 р.



Рис.1.11. Джон Констебл. Віз для сіна. 1823 р.



Рис.1.12. Джон Констебл. Дедхемська долина. 1828 р.



Рис.1.13. Каміль Коро. Міст в Нарні. 1840 р.



Рис.1.14. Каміль Коро. Пагорби Севра. 1835 р.



Рис.1.15. Каміль Коро. Ліс у Фонтенбло. 1840 р.

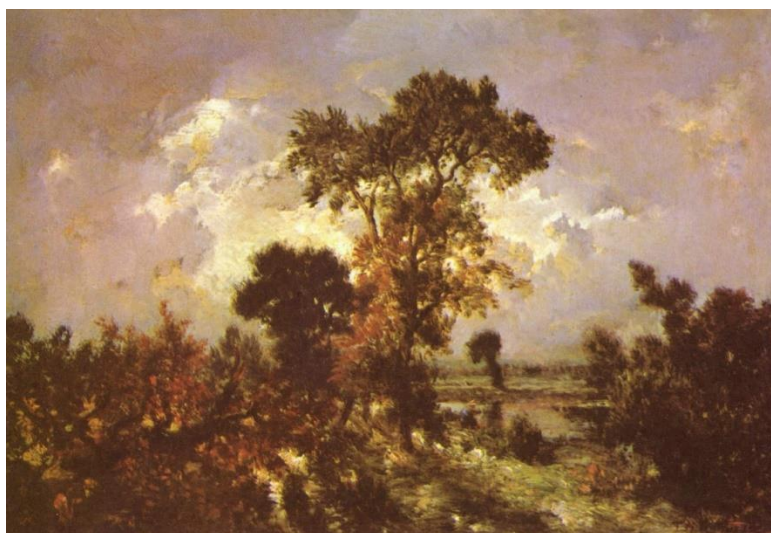


Рис.1.16. Теодор Руссо. Маленький рибалка.



Рис.1.17. Теодор Руссо. Ліс у Фонтенбло.



Рис.1.18. Теодор Руссо. Пейзаж Юра Арбуа. 1861 р.



Рис.1.19. Жюль Дюпре. Лісовий пейзаж. 1842 р.

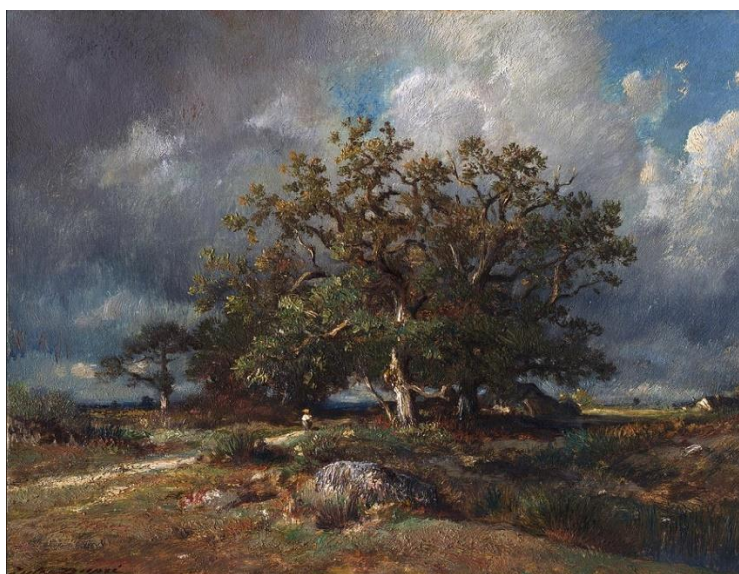


Рис.1.20. Жюль Дюпре. Старий дуб. 1870 р.



Рис.1.21. Ш.-Ф. Добіньї. Куточок Нормандії.



Рис.1.22. К. Моне. Враження. Схід сонця. 1872 р.

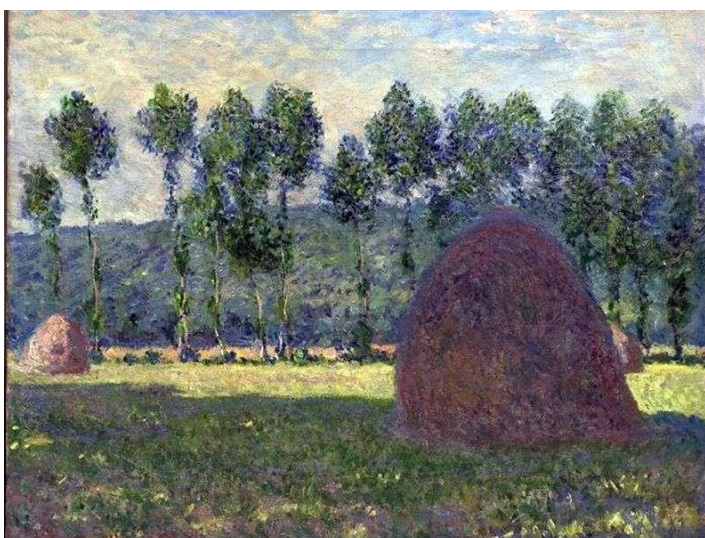


Рис.1.23. К. Моне. Стіг сіна. 1885 р.



Рис.1.24. Каміль Піссарро. Бульвар Монмартр після опівдні. 1897 р.



Рис.1.25. Жорж Сьора. Пейзаж Іль-де-Франс. 1883 р.

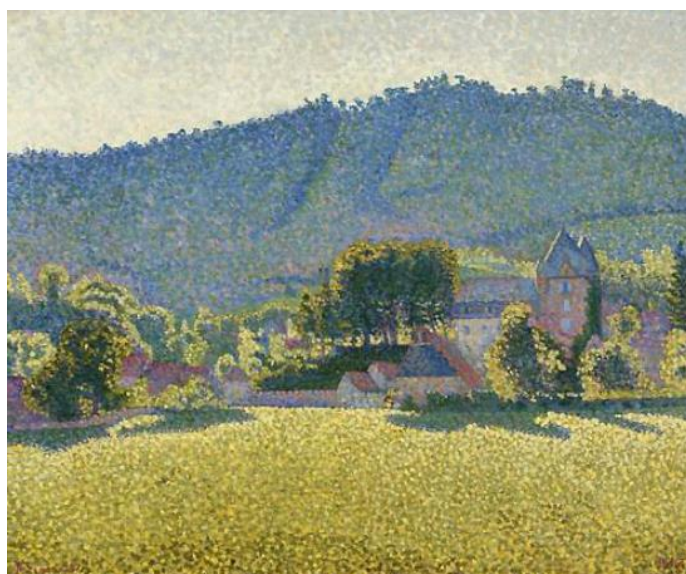


Рис.1.26. Поль Сіньяк. Комблат і долина Цера. 1887 р.

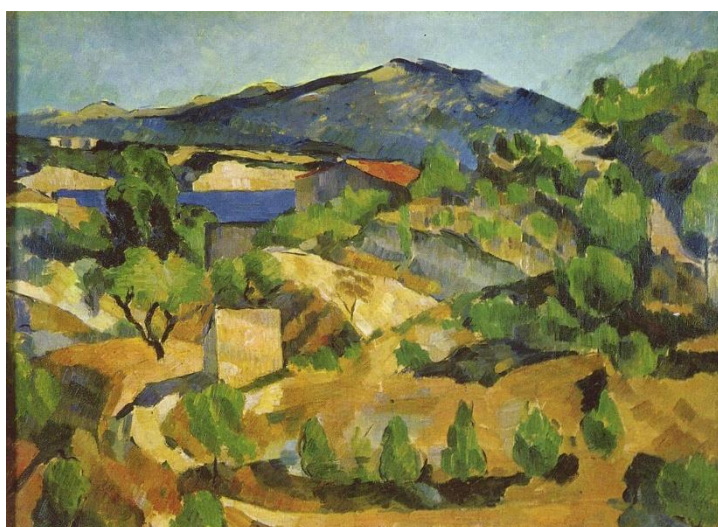


Рис.1.27. Поль Сезанн. Гори у французькому Провансі. 1880 р.



Рис.1.28. Поль Сезанн. Пейзаж Іль-де-Франс. 1880 р.

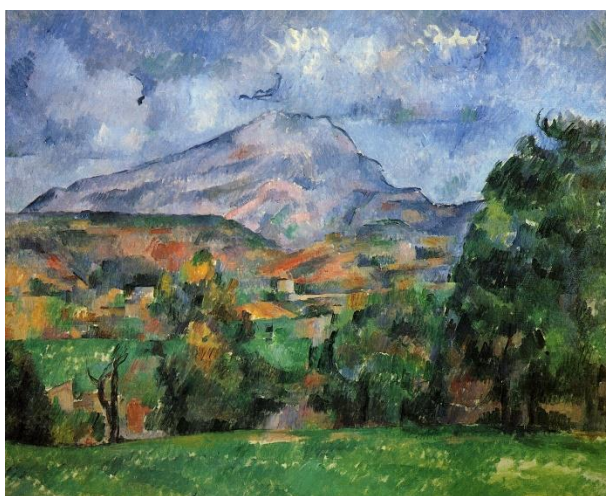


Рис.1.29. Поль Сезанн. Гора Сен-Віктор. 1890 р.

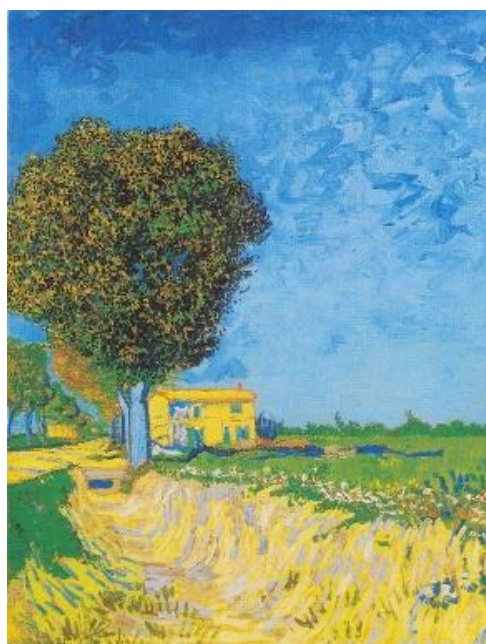


Рис.1.30. Вінсент ван Гог. Дорога біля Арля. 1888 р.



Рис.1.31. Вінсент ван Гог. Долина Ла-Кро серед гір. 1889 р.



Рис.1.32. Андре Дерен. Краєвид Шато. 1904 р.



Рис.1.33. Моріс де Вламінк. Сільський пейзаж з червоними дахами. 1912 р.

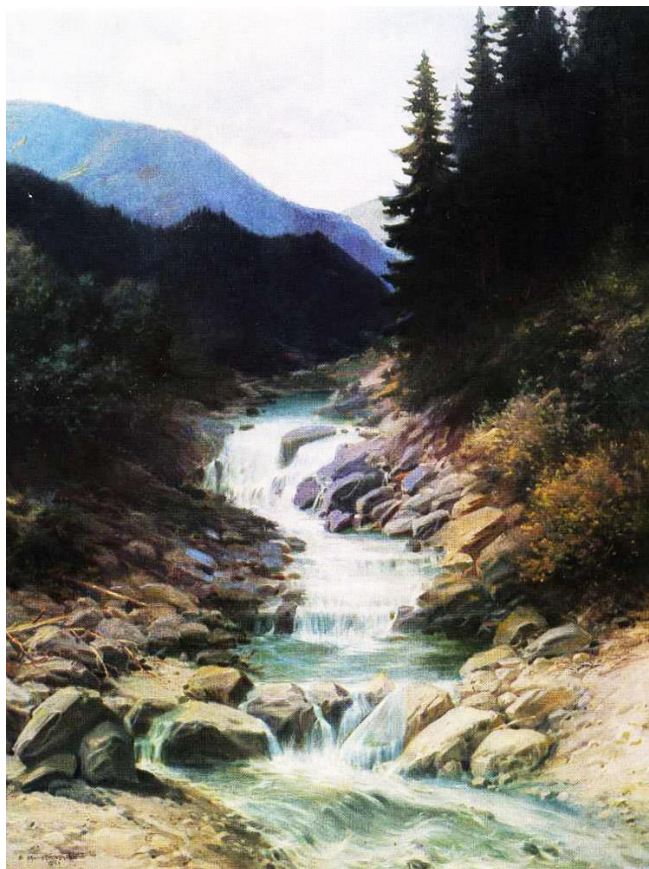


Рис.1.34. А. Монастирський. Гірський потік.



Рис.1.35. І. Труш. Зимова казка.



Рис.1.36. І. Труш. Взимку. 1920 р.



Рис 1.37. О. Новаківський. Осмолода. 1909 р.



Рис.1.38. О. Новаківський. Рання весна у горах. 1930 р.

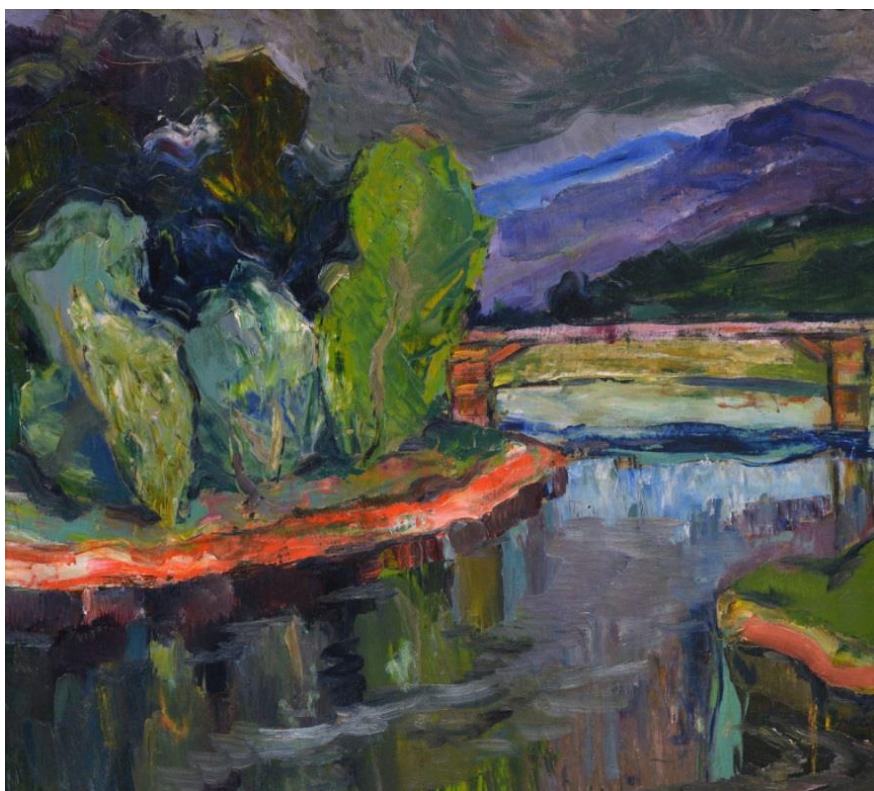


Рис.1.39. А. Ерделі. Карпатський пейзаж. 1946 р.



Рис.1.40. О. Бокшай.
Ужгородський замок взимку.
1947 р.



Рис.1.41.. О. Бокшай.
Зима. 1962 р.



Рис.1.42.. А.Борецький.
Вивіз лісу.. 1950 р.



Рис.1.43.. А.Борецький.
Темні верхи. 1970 р.



Рис.1.44. А. Борецький.
Потепліло. 1960 р.



Рис.1.45. А. Борецький.
Зима. 1960 р.



Рис.1.46. Ф. Манайло.
Зимовий ранок. 1968 р.



Рис.1.47. Ф. Манайло.
По долинах. 1958 р.

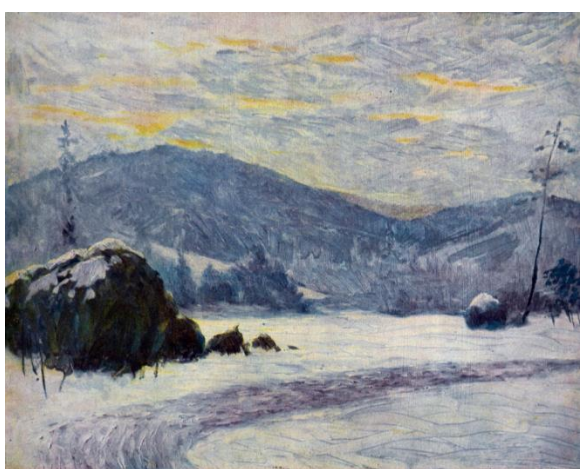


Рис.1.48. Е. Грабовський.
Зимові сутінки. 1947 р.



Рис.1.49. Е. Грабовський
Зима в Карпатах. 1947 р.



Рис.1.50. А. Кашшай.
Берізки. 1963 р.



Рис.1.51. А. Кашшай
Сірий день. 1986 р.



Рис.1.52. А. Кашшай. Зима в Карпатах. 1952 р.

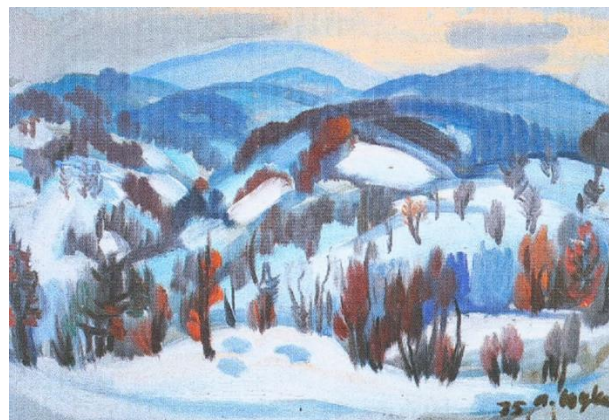


Рис.1.53. Зимові етюди Андрія Коцьки. 1930-ті рр.

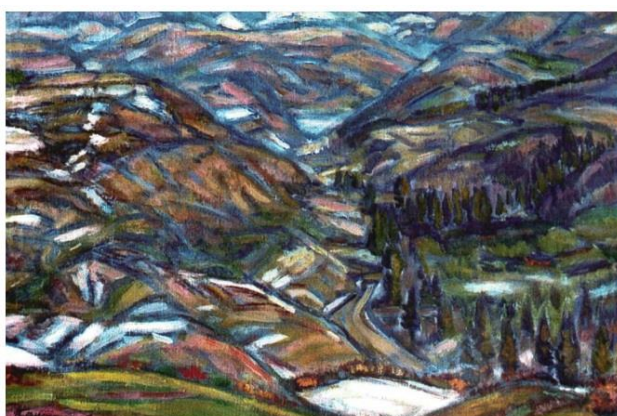


Рис. 1.54. Е. Контратович.
Чорноголова. Яворник. 1980 р.



Рис.1.55. Е. Контратович.
Зима в Костьовій Пастилі. 1985 р.

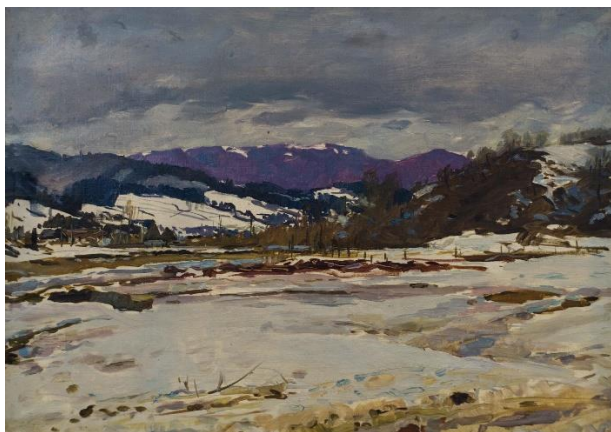


Рис. 1.56. Г. Глюк.
Зимовий день. 1960-ті рр.

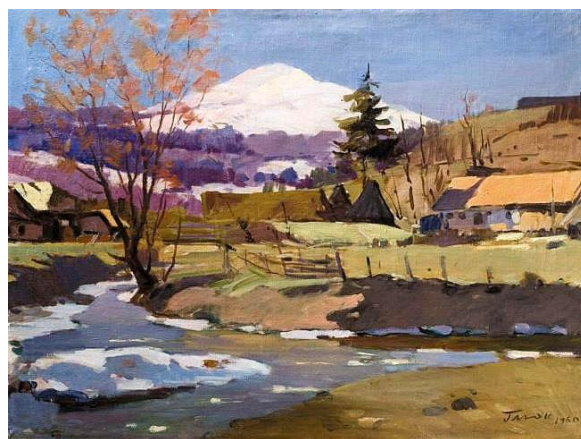


Рис.1.57. Г. Глюк
Струмок у Ставному. 1960 р.

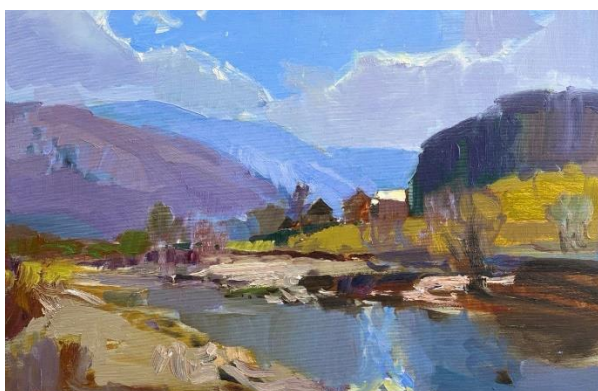


Рис. 1.58. А. Ковач.
Краєвид з річкою. 2021 р.



Рис.1.59. А. Ковач.
Зимовий етюд. 2021 р.



Рис.1.60. А. Ковач. Синевирська поляна взимку. 2022 р.



Рис.1.61. В. Орловський. Український пейзаж з вітряком. 1882 р.

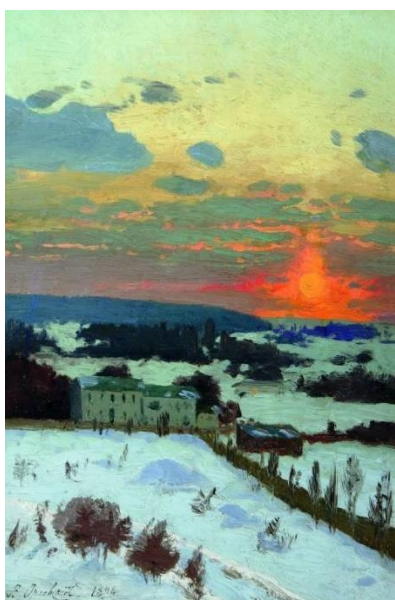


Рис.1.62. В. Орловський.
Захід сонця. 1896 р.



Рис.1.63. С. Світославський. Пейзаж з вітряками.
1900-ті рр.



Рис.1.64. С. Світославський. Зимові етюди.



Рис.1.65. М.Бурачек.
Палац. 1910 р..

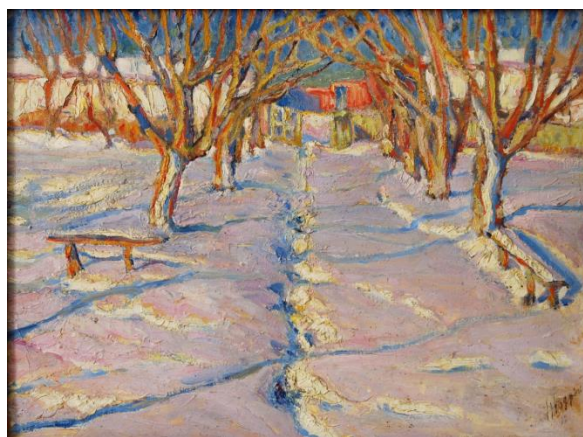


Рис.1.66. М. Бурачек
Зима. Алея в саду. 1910 р.



Рис.1.67. К.Трохименко.
Зима у Кончі-Заспі. 1962 р..



Рис.1.68. І. Їжакевич.
Аскольдова могила.



Рис.1.69. Зимові етюдi Г. Світлицького. перша пол. ХХ ст.

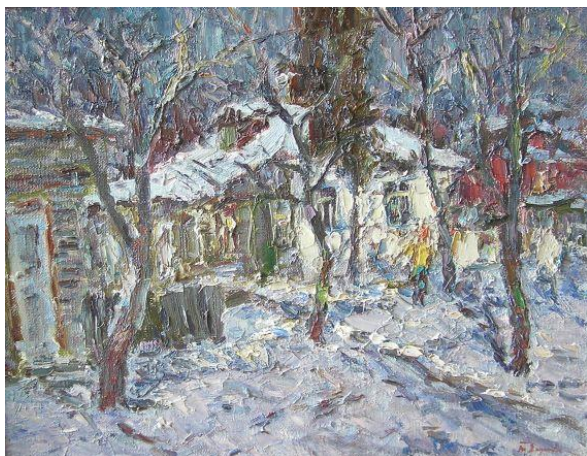


Рис.1.70. А. Зорко.
Зимовий вечір. 2003 р..

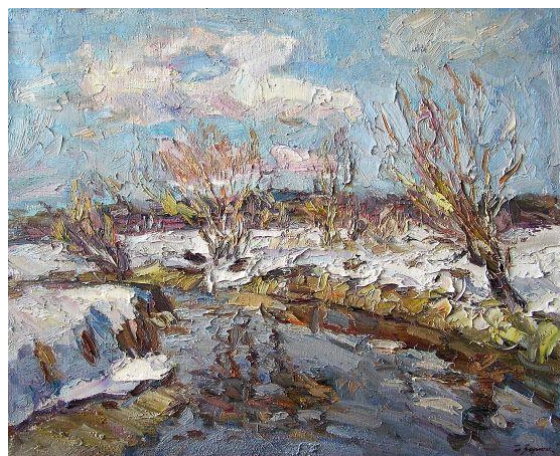


Рис.1.71. А. Зорко.
Холодна вода. 2003 р.



Рис.1.72. В. Чеканюк. Зима.
1980-ті рр.



Рис.1.73. І. Тихий. Зимовий пейзаж.



Рис.1.74. І. Штільман.. Зима.
1960-ті рр.



Рис.1.75. В. Сидорук. Фонтан у Маріїнському парку взимку. 1966 р.

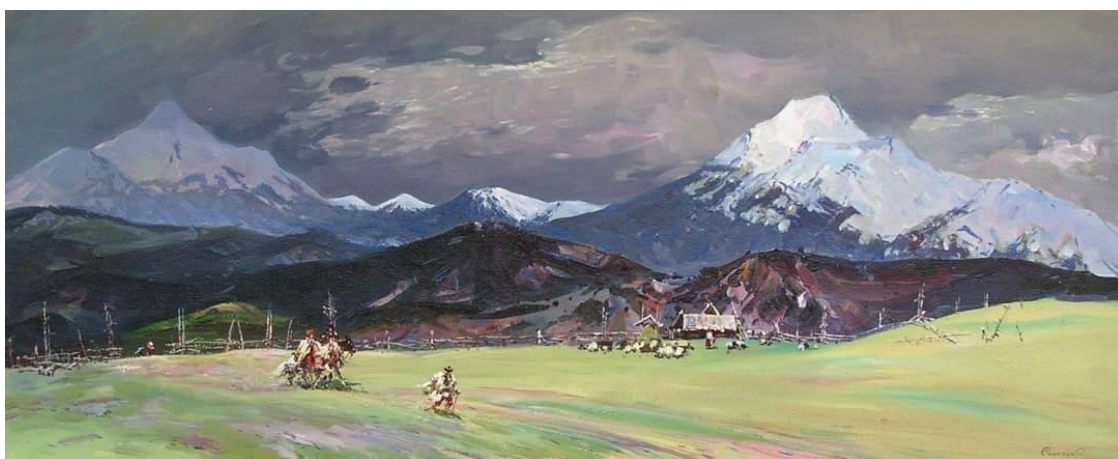


Рис.1.76. В. Сидорук. Панорама Карпат. 1960-ті рр.



Рис.1.77. С. Васильківський.
Українська церква. Поч. XX ст.



Рис.1.78. С. Васильківський.
Зима. Поч. XX ст.

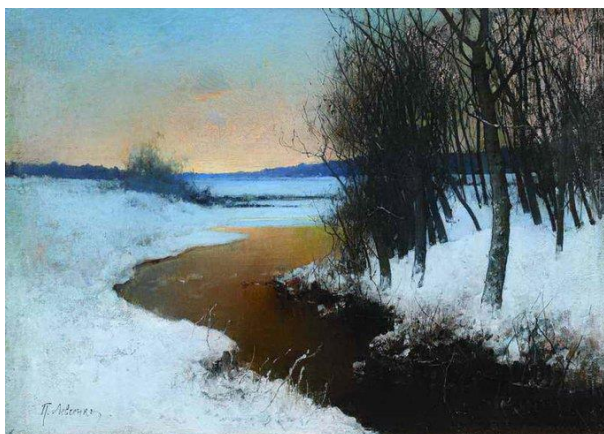


Рис.1.79. П. Левченко.
Зимова річка. 1900-ті рр.



Рис.1.80. М. Беркос.
Зимовий день.



Рис.1.81. В. Литвиненко.
Місячна ніч. 80-ті рр.

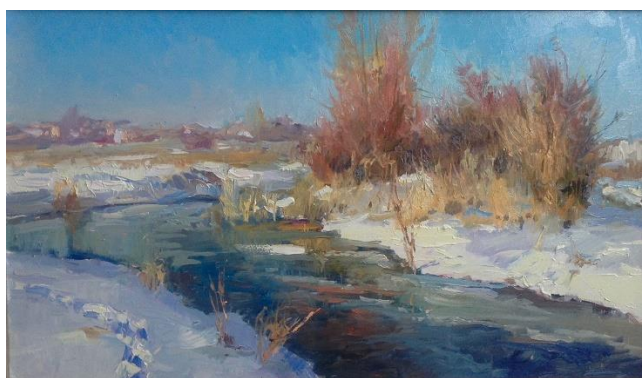


Рис.2.1. Зимові пейзажі Віктора Стогнута. 2018 р.

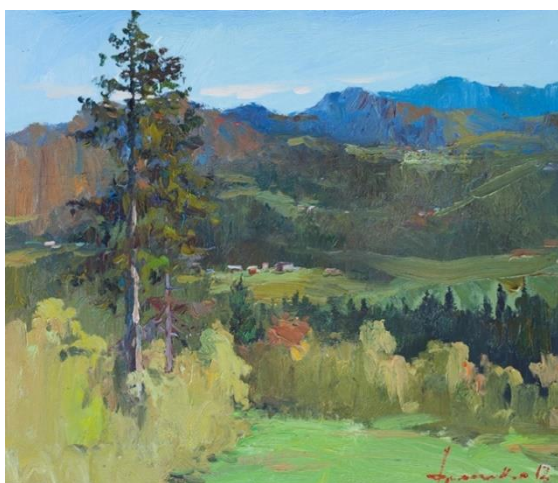


Рис.2.2. Р. Адагамов.
Узлісся. 2019 р..

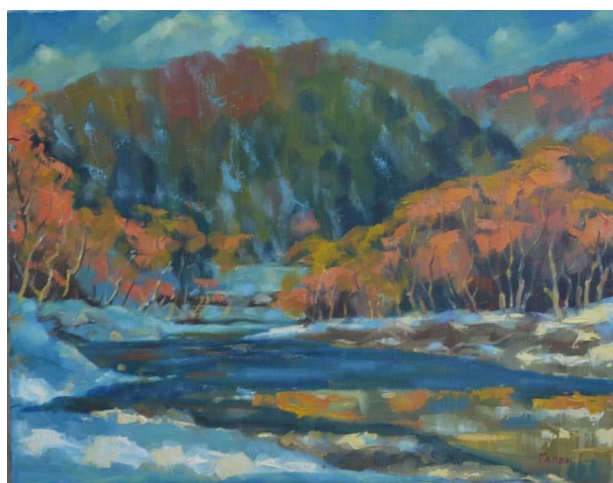


Рис.2.3. І. Гапон.
Зима. 2018 р.



Рис.2.4. С. Дуплій.
Копиці в Хащованні.. 2012 р..

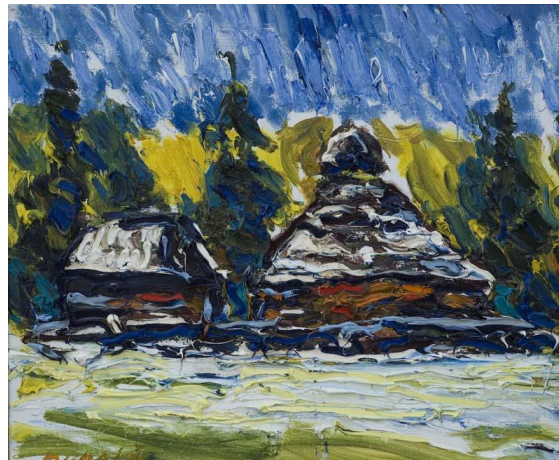


Рис.2.5. С. Дуплій.
Перший сніг. 2009 р.

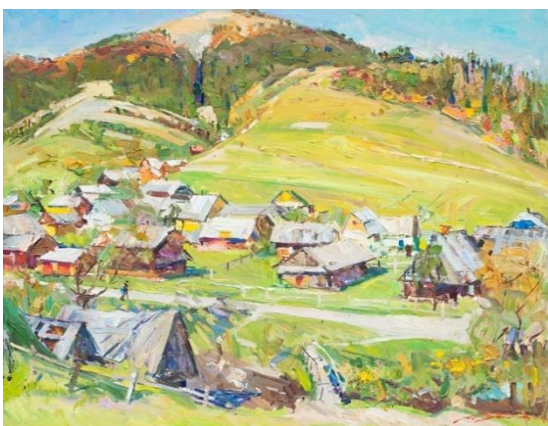


Рис.2.6. Л. Заборовський..
В селі Рожанка.. 2012 р..



Рис.2.7. Л. Заборовський..
Закарпаття. 2018 р.

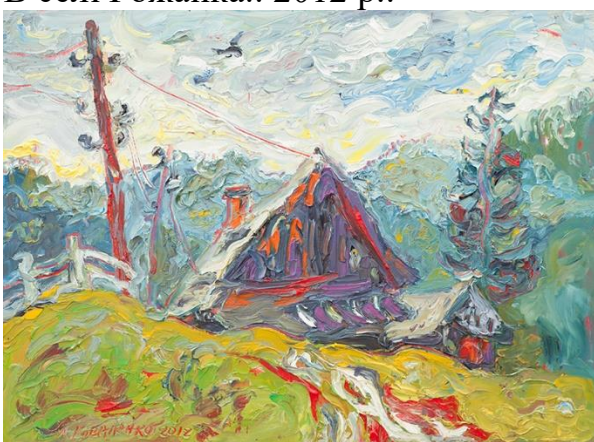


Рис.2.8. А. Коваленко..
Карпати.. 2012 р..

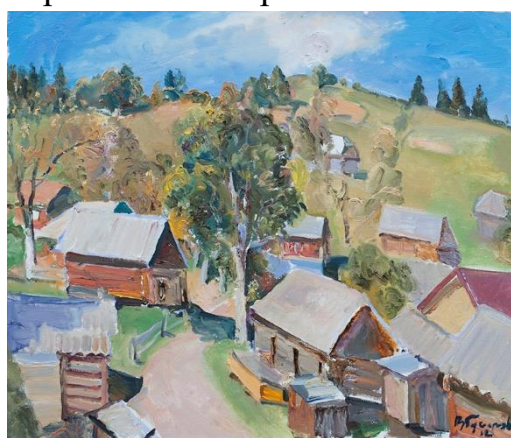


Рис.2.9. В. Гусаров..
Село Рожанка. 2012 р.



Рис.2.10. Р. Недопака..
Сонячний день. 2012 р.



Рис.2.11. І. Бондар..
Мелодія Славської зими. 2011 р.



Рис.2.12. В. Шендель.
Сирий день. 2011 р.



Рис.2.13.. О. Потапенко.
В Карпатах. 2011 р.

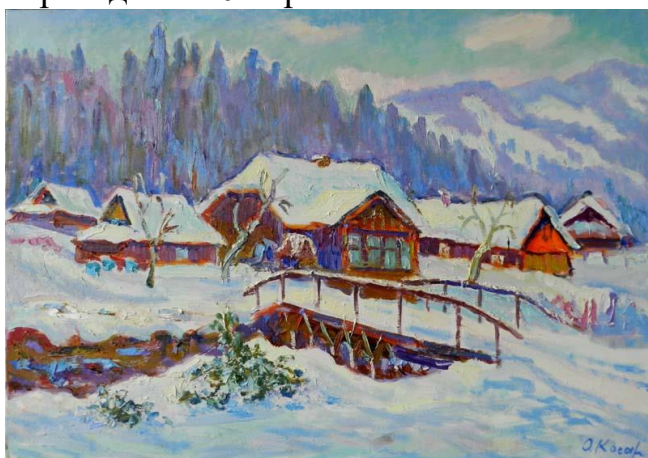


Рис.2.14. О. Косар..
Лютя зима. 2013 р.



Рис.2.15. В. Патик.
Раковець. 1979 р.

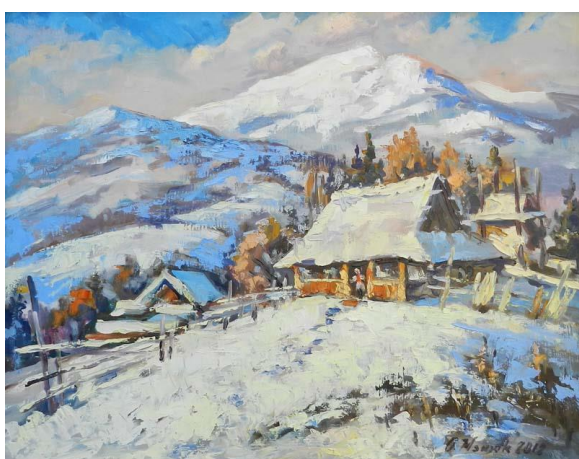


Рис.2.16.. О. Манюк.
Яблуниця. 2012 р.

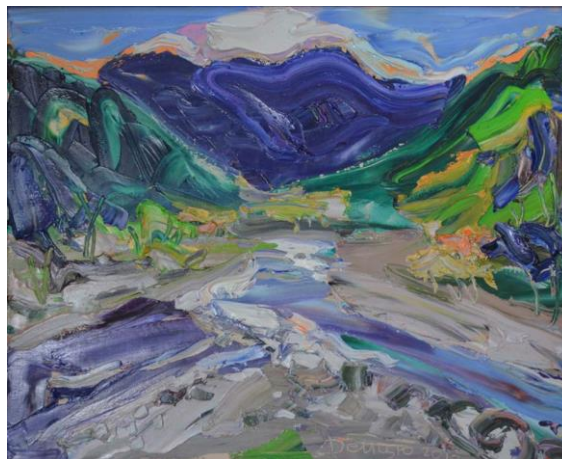


Рис.2.17.. М. Демцю.
Гірська річка. 2013 р.

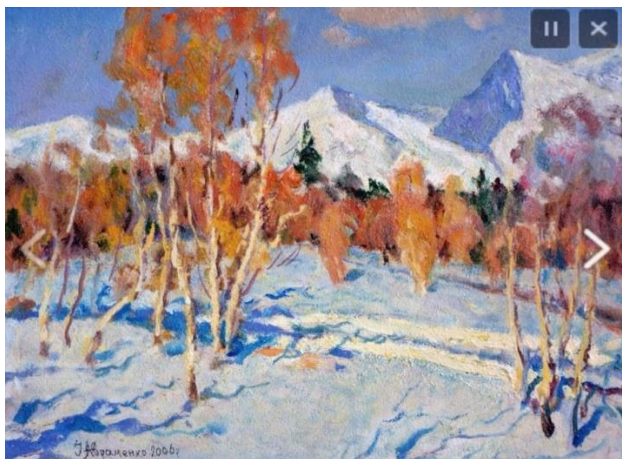


Рис. 2.18.. І.Авраменко.
Осінь в горах. 2006 р.



Рис.2.19. Р. Пильнік. Етюд.



Рис.2.20.. А. Рудий.
Зима. 2009 р.



Рис.2.21. О. Щербаков. Лісове озеро.
2010 р.

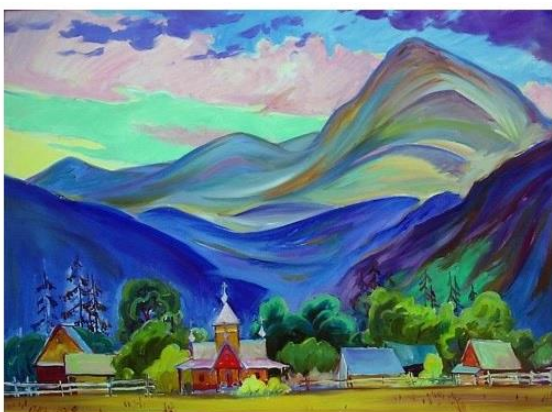


Рис.2.22.. О. Юрченко.
Говерла.

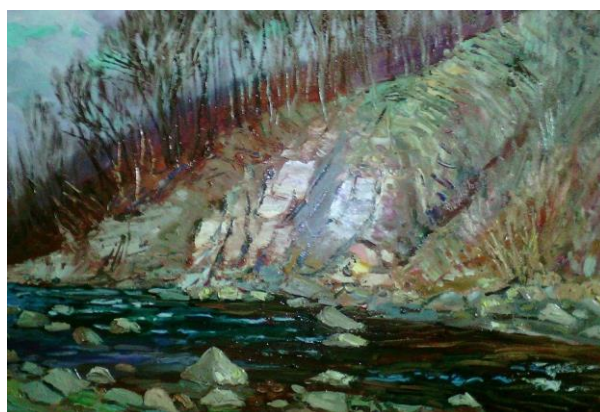


Рис.2.23.. В. Мішуровський..
Етюд. 2015 р.



Рис.2.24. Пошуки композиційного рішення практичної частини кваліфікаційної роботи



Рис.2.25. Остаточний варіант композиційного вирішення практичної частини кваліфікаційної роботи

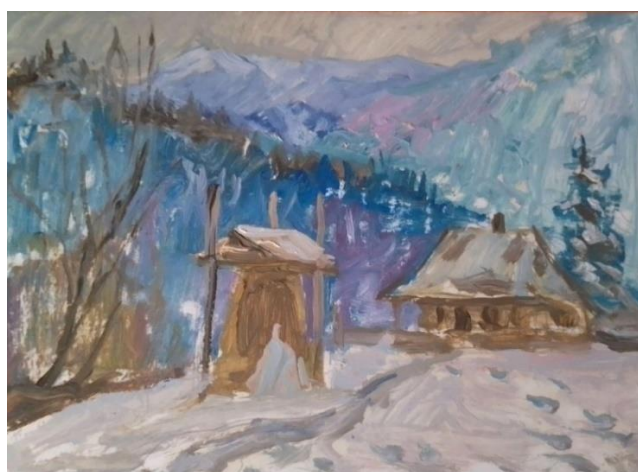


Рис.2.26. Живописні пошуки натурних вражень



Рис.2.27. Живописні пошуки натурних вражень

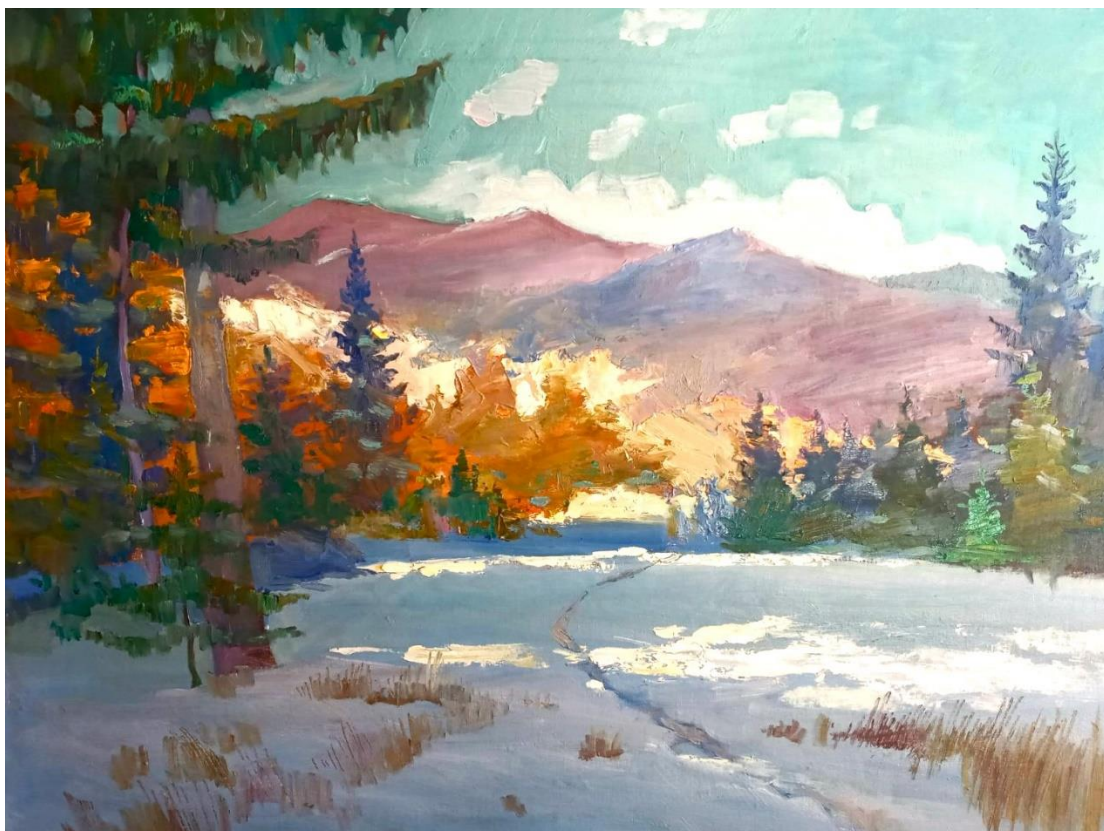


Рис.2.28. Оригінал практичної частини кваліфікаційної роботи: композиція в техніці олійного живопису «Зима в Карпатах»

«Національний краєвид в пейзажному живописі»

ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН

№	Тематика завдання	Кількість годин
1.	Визначення пейзажу як жанру. Різновиди пейзажу.	2 год.
2.	Історія становлення живописного пейзажу в історії мистецтва європейського культурного регіону. Національний краєвид – його ознаки і функції в мистецтві.	4 год.
3.	Формування пейзажу як жанру в українському образотворчому мистецтві.	2 год.
4.	Особливості передачі колориту в осінніх пейзажах	8 год.
5.	Світло-тональні та композиційні прийоми у зображенні пейзажу в залежності від часу доби, пори року, погодних умов.	10 год.
6.	Специфіка створення художнього образу в зимовому пейзажі. Національні риси зимового пейзажу в Україні.	10 год.
7.	Весняні етюди на околицях рідного міста. Поняття міського пейзажу: його локальні особливості.	4 год.
8.	Краса української природи в сільському пейзажі: композиція, художній образ, колорит.	4 год.
9.	Розробка індивідуально-творчої композиції в жанрі пейзажу з виразними ознаками національного колориту.	6 год.
10.	Поетапне виконання національного краєвиду в техніці акварельного / або гуашевого живопису.	14 год.

ПРОГРАМА

№	К-сть год.	Зміст матеріалу	Прогнозовані результати
1.	2 год.	Визначення пейзажу як жанру. Різновиди пейзажу. Характеристика понять пейзаж, краєвид, національний краєвид, пленер.	Учень вмiє визначати пейзаж як жанр образотворчого мистецтва; знає його

		<p>Специфіка різновидів пейзажу в історії живопису.</p> <p>Практичне завдання: обрати улюблений різновид пейзажу і підготувати презентацію про його специфічні особливості з прикладами і авторами.</p>	<p>різновиди; може пояснити роль пейзажу в образотворчості; може визначати поняття національного краєвиду.</p> <p>Вміє збирати інформацію на тему пейзажу, може визначати власні естетичні вподобання і обґрунтовувати їх під час презентації.</p>
2.	4 год.	<p>Історія становлення живописного пейзажу в історії мистецтва європейського культурного регіону. Національний краєвид – його ознаки і функції в мистецтві.</p> <p>Висвітлення історії розвитку пейзажу в західноєвропейському мистецтві.</p> <p>Протопейзаж. Пейзаж в мистецтві Нідерландів XVII ст. Ведута. Формування поняття національного краєвиду в мистецтві англійських пейзажистів XVIII – перш пол. XIX ст. Французький реалістичний пейзаж першої пол. XIX ст. Барбизонська школа.</p> <p>Імпресіонізм.</p> <p>Практичне завдання: обрати серед західноєвропейських митців-пейзажистів твір з яскраво вираженими національними рисами і охарактеризувати його (доповідь з конспектом).</p>	<p>Учень добре орієнтується в історії становлення та розвитку пейзажу як жанру образотворчого мистецтва; може назвати основних представників жанру в різні періоди розвитку; здатен до розпізнавання яскраво вираженого національного характеру в пейзажах західноєвропейських митців; має уявлення про зародження техніки роботи над пейзажем на пленері і результатів, яких приносить такий метод в практичній художній діяльності.</p>

3.	2 год.	<p>Формування пейзажу як жанру в українському образотворчому мистецтві.</p> <p>Специфіка становлення пейзажного жанру в українському живописі. Творчість провідних українських художників-пейзажистів. Творчість криворізьких митців в жанрі пейзажу, національний краєвид у їх доробку.</p> <p>Практичне завдання: художній аналіз творчості одного з українських художників-пейзажистів.</p>	<p>Учень орієнтується в особливостях розвитку пейзажного жанру в історії українського мистецтва; знає творчій доробок основних представників жанру; володіє навичками здійснення художнього аналізу живописного твору.</p>
4.	8 год.	<p>Особливості передачі стану природи в осінніх пейзажах</p> <p>Інформування учнів стосовно поняття стану природи і можливостей його передачі засобами живопису. Підготовка до пленеру: збір необхідних художніх матеріалів, інструктаж з поведінки і техніки безпеки.</p> <p>Практичне завдання: 2-3 замальовки, 3-4 короткочасних етюди в умовах відкритого повітря; локація вибирається заздалегідь: підійдуть як пришкільна територія, так і парки, сквери, затишні вулиці міста.</p>	<p>Учень вмiє підбирати і використовувати художні матеріали і засоби для роботи в умовах пленеру; може самостійно організувати свою роботу на пленері; володіє навичками передачі осіннього колориту в натурних замальовках і етюдах.</p>
5.	10 год.	<p>Світло-тональні та композиційні прийоми у зображенні пейзажу в залежності від часу доби, пори року, погодних умов.</p> <p>Вивчення можливостей живописних матеріалів у передачі різного стану природи. Прийоми створення різноманітних природних та атмосферних ефектів. Нюанси роботи на природі над живописним твором в</p>	<p>Учень вмiє відбирати художні матеріали і володіє техніками живопису для передачі різноманітних атмосферних явищ в натурному пейзажі; володіє навичками передачі складних</p>

		<p>різних умовах. Інструктаж з поведінки і техніки безпеки.</p> <p>Практичне завдання: 2-3 замальовки, 3-4 короткочасних етюди на пленері. Передача в етюдах стану туману, дощу, похмурої погоди, сонячної погоди, приморозків, інію тощо.</p>	<p>світло-тональних та колористичних відношень в пейзажі.</p>
6.	10 год.	<p>Специфіка створення художнього образу в зимовому пейзажі. Національні риси зимового пейзажу в Україні.</p> <p>Інформування учнів стосовно нюансів передачі зимового стану в натурному пейзажі. Підготовка до пленеру: збір необхідних художніх матеріалів, інструктаж з поведінки і техніки безпеки.</p> <p>Практичне завдання: 2-3 замальовки, 3-4 короткочасних етюди в умовах зимової погоди; локація – парки, сквери міста; можуть бути виїзні екскурсії з пленером.</p>	<p>Учень вміє підбирати і використовувати художні матеріали і засоби для роботи в умовах зимового пленеру; володіє навичками передачі зимового колориту в натурних замальовках і етюдах; знає специфіку створення пейзажної зимової композиції в національному колориті.</p>
7.	4 год	<p>Весняні етюди на околицях рідного міста. Поняття міського пейзажу: його локальні особливості.</p> <p>Пошук мотиву в міському пейзажі, техніка композиційного ескізування, лінія горизонту в міському пейзажі, зображення архітектури в міському пейзажі. Зображення фігур людей на пейзажних етюдах.</p> <p>Практичне завдання: 2-3 замальовки, 3-4 короткочасних етюди серед міських локацій Кривого Рогу.</p>	<p>Учень володіє основами створення композиції міського пейзажу з введенням архітектури; вміє зображати архітектурні об'єкти в міському середовищі графічними та живописними матеріалами; розуміється на передачі весняного стану природи в пейзажі.</p>
8.	4 год.	<p>Краса української природи в сільському пейзажі: композиція, художній образ, колорит.</p>	<p>Учень вміє виділяти сільський пейзаж серед інших видів за виразними</p>

		<p>Поняття пасторального і сільського пейзажу. Особливості національного українського сільського пейзажі.</p> <p>Композиційні принципи в етюді сільської місцевості.</p> <p>Практична робота: 4-5 короткочасних живописних етюди сільської місцевості.</p>	<p>ознаками; знає про специфіку сільського українського пейзажу на прикладі творів провідних митців і фотоматеріалу; володіє принципами побудови композиції в сільського мотиву в етюді.</p>
9.	6 год.	<p>Розробка індивідуально-творчої композиції в жанрі пейзажу з виразними ознаками національного колориту.</p> <p>Різниця у поняттях «етюд» і «картина»; поетапність роботи над картиною; поняття «ідеї» та «задуму» художнього твору; поняття експлікації до художнього твору; поняття «картону», як формувального етапу розробки композиції майбутнього твору.</p> <p>Практична робота: виконання композиційних, тональних та колористичних ескізів до індивідуально-творчої художньої композиції в жанрі пейзажу.</p>	<p>Учень ознайомлений з методикою роботи над пейзажною композицією з виразним національним характером; чітко усвідомлює кожен етап роботи, підкріплений прикладами; знається на різноманітних підходах і техніках виконання; відрізняє завдання в короткочасному етюді від картини.</p>
10.	14 год.	<p>Поетапне виконання національного краєвиду в техніці акварельного / або гуашевого живопису.</p> <p>Визначення формату роботи відповідно до попереднього ескізування; вибір напрямку і техніки роботи; розробка форескізу; розробка картону; виконання оригіналу роботи; оформлення роботи.</p>	<p>Учень вміє створювати завершений художній твір в пейзажному жанрі, враховуючи всі методичні параметри такої форми роботи; може підготувати твір до презентації, до виставки.</p>