

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ
КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття кваліфікаційного рівня «Магістр» на тему:

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ПЕЙЗАЖУ В УКРАЇНСЬКОМУ
ЖИВОПИСІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Виконала:

студентка 2 курсу магістратури

Примоченко Марія Юріївна

ОС «магістр», група ММЕ-21-21

спеціальності 023 – образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація

Керівник: доцент кафедри мистецтвознавчої
експертизи Несен Ірина Іванівна

Рецензент: кандидат мистецтвознавства, доцент
київської муніципальної академії естрадного та
циркового мистецтв

Заря Світлана Валеріївна

Дипломна робота допущена до захисту перед ДЕК рішенням кафедри
Протокол № 4 від 11 листопада 2022 р.

Завідувач кафедри _____

доктор мистецтвознавства, професор Федорук Олександр Касьянович

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ	9
1.1. Історіографія дослідження пейзажу в українському живописі ХХІ ст.	9
1.2. Історичний розвиток пейзажного жанру в країні ХХ ст.	14
1.3. 1.3. Морфологія пейзажного жанру в українському живописі ХХІ століття.....	18
Висновки 1 розділу.....	28
РОЗДІЛ 2. ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ПРЕДСТАВНИКІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ОСОБЛИВОСТІ СТИЛІСТИКИ.....	30
2.1. Пейзаж академічного типу.....	30
2.2. Проблематика пейзажу в епоху постмодернізму.....	37
2.3. Декоративний пейзаж: на межі народного й професійного	46
Висновки до 2 розділу.....	52
РОЗДІЛ 3. ПЕЙЗАЖ У ЖИВОПИСІ ХУДОЖНИКІВ ОДЕСЬКОЇ ШКОЛИ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ПОШУКИ ВИРАЗНОСТІ	53
3.1. Класичний пейзаж у сучасному художньому житті одеської школи живопису	53
3.2. Одеські пейзажисти у семантиці візуального мистецтва ХХІ ст.	59
3.3. Проблема декоративного пейзажу у творчості митців одеської школи живопису	63
Висновки до 3 розділу.....	68
ВИСНОВКИ	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	72
ДОДАТКИ	79

АНОТАЦІЯ

Примоченко М.Ю. **Особливості розвитку пейзажу в українському живописі ХХІ століття.** Магістерська дипломна робота на правах рукопису. Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня магістр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2022.

Охарактеризовано провідні етапи еволюції українського пейзажу кінця ХХ–ХХІ століття. Вказаний час відзначається паралельними пошуками академічних та модерністичних форм відтворення дійсності.

Ключові слова: «пейзаж», «декоративний пейзаж», «модернізм», «академізм», «постмодернізм».

ANNOTATION

Prymochenko M. Peculiarities of landscape development in Ukrainian painting of the 21st century. Master's thesis on manuscript rights. Thesis for obtaining the educational and qualification level of master in the specialty 023 «Fine art, decorative art, restoration» - National Academy of Management Personnel of Culture and Arts, Kyiv, 2022.

The leading stages of the evolution of the Ukrainian landscape at the end of the 20th-21st centuries are characterized. The specified time is marked by parallel searches for academic and modernist forms of reproduction of reality.

Key words: «landscape», «decorative landscape», «modernism», «academicism», «postmodernism».

ВСТУП

Актуальність дослідження. Незважаючи на сильні тенденції глобалізації, які домінували в міжкультурних відносинах України з другої половини 20 ст. і суттєво впливали на розвиток сучасного мистецтва, значною мірою уніфікованого, стандартизованого та звільненого від етнонаціональних рис, українська мистецька практика зберігає міцну символічну базу, зумовлену специфікою української культури.

Пейзажний жанр на території України розпочав свій активний розвиток лише у XIX ст. Формувалося особливе емоційне ставлення художників до української природи – завжди трохи піднесене та поетичне, а огляд на розвиток пейзажного жанру у Європі у поєднанні з характерним українським колоритом сформував неповторний та впізнаваний український стиль. Вітчизняні пейзажні твори стали невід’ємною частиною світової мистецької скарбниці.

Сьогодні діячі мистецтв активно звертаються до вивчення давніх культурних надбань, інтерпретуючи їх в новому контексті. Єднання на відповідних етапах естетики модерну, модернізму та постмодерну і національних живописних традицій сприяло самотності художньої системи вітчизняних митців.

Пейзажний живопис постає засобом відображення суспільних потреб та, завдяки цьому, надалі розвивається. Дана тема є сьогодні актуальною і у зв’язку з екологічними проблемами, яким в наш час приділяється особлива увага. Природа вважається скарбом, яким художники, як минулого, так і сучасності, надихають у створенні своїх краєвидів.

Інтерес до пейзажного жанру в сучасному українському мистецтві обумовлюється серед іншого і прагненням відновити гармонію людини й природи, що послабилась в епоху індустріалізації. Пейзажний живопис постає засобом відображення суспільних потреб та, завдяки цьому, надалі розвивається.

Аналіз стану вивчення проблеми показав, що пейзажний живопис досить активно вивчався з XX ст. і залишається актуальною темою для

мистецтвознавців сучасності. Проблема впливу європейського мистецтва на розвитку жанру в Україні також постає в роботах науковців, але є менш дослідженою.

Науково-теоретична основа виконання дослідження. Досить велику увагу даній тематиці приділяли такі видатні вчені, як: Н. Берези, Н. Бортник, Є. Додіна, С. Я. Фурса, Є. І. Фурса, І. В. Спасибо-Фатєєва, О. С. Снідевич, А. М. Авторгов, О. Б. Верба-Сидар, І. І. Зеленкова, О. С. Харченко, О. М. Галко, З. В. Маковецький, Н. Б. Загорняк Р. Калюжного, В. Колпакова, С. Котюргіна, М. Лещенко, Ю. Оланцевої, В. Ортинського, О. Остапенка, Н. Отчок, Н. Салицевої О. Тильчик та ін В.М. Фурмен, О.В. Хавтур, А.І. Худякової, М.Д. Чорняк, Л.А. Шило, І. Бирежнюк, О. Головенко, С. Доротич, Є. Павленко, О. Прилипчук, П. Пашко, С. Перепьолкін, А. Калініченко, О. Коров'як, В. Радзивалюк, М. Шульга, А. Мазур, Ю. Шимшученко, І. Якавюк та інші.

Мета магістерської роботи дослідити пейзаж України ХХІ ст. у доробку художників різних стильових концепцій і манер від академістів до постмодерністів.

Відповідно до поставленої мети були сформульовані наступні **завдання дослідження:**

1. Проаналізувати стан дослідження теми у мистецтвознавчій літературі;
2. Вивчення історіографії декоративного ландшафту та термінологічного апарату дослідження; види ландшафтів;
3. Охарактеризувати стилістичні, колористичні особливості та композиційні принципи пейзажу;
4. Розглянути поняття пленерного етюдю;
5. З'ясувати суттєві відмінності представників київської та одеської шкіл живопису ХХІ ст.
6. Сформувати візуальний ряд живописних творів за темою дослідження.

Об'єктом дослідження є український живопис ХХІ ст.

Предметом дослідження є пейзаж ХХІ ст.

У магістерській роботі були використані такі **методи дослідження:**

- логічний і послідовний спосіб подання інформації та спосіб систематизації, що забезпечує збереження хронологічного порядку та аналітичний підхід у відборі наукової літератури, Інтернет-джерел, історичних фактів і процесів;

- метод історико-культурного аналізу, спрямований на виявлення та обґрунтування історичного досвіду в умовах модернізації та реформ;

- аналіз та обґрунтування теоретичних положень з питань дослідження;

- контент-аналіз літературних джерел, наукових матеріалів та досягнень образотворчого мистецтва з метою виявлення основних тенденцій у розвитку стильових особливостей української архітектурної графіки;

- композиційна та порівняльно-стилістична художня експертиза художніх творів;

- мистецтвознавчий опис творів з метою виявлення їх змісту, настрою, перцептивних особливостей художніх творів, виду викладу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в спробі цілісного історично мистецтвознавчого підходу до розгляду особливостей пейзажу ХХІ ст. у творах образотворчого мистецтва на основі наявних матеріалів та нових знань, виявлених в процесі дослідження; виділенні особливостей історичного розвитку декоративного пейзажу в контексті пейзажного жанру в цілому та в творчому доробку окремих митців різних епох та стилів; теоретичному обґрунтуванні виражальних засобів та композиційних принципів і прийомів у творах декоративного пейзажу.

Практичне значення одержаних результатів значення складається з можливості наступного використання результатів дослідження:

- Результати даного дослідження зацікавлять тих, хто вивчає український пейзаж.

Апробація отриманих результатів.

Здійснювалась на науковій конференції «Інтеграція світових наукових процесів як основа суспільного прогресу» (25-26.11.2022). Результати дослідження викладено у статті «Проблема пейзажу в епоху постмодернізму».

Структура та обсяг магістерської роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів з підрозділами, загальних висновків, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг – 119 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1. Історіографія дослідження пейзажу в українському живописі ХХІ століття

Сучасний пейзажний живопис України вражає різноманіттям напрямків та самобутністю художників. Стиль кожного майстра неповторний у своїй індивідуальності, але водночас усі митці прагнуть знайти та відобразити українські національні основи та культурні ідеали. Українці відчують себе невід’ємною частиною природи, підкоряються її мелодійній гармонії та ритмам, насолоджуються її барвистістю звуків, величчю та красою. У 1960-х роках змінюється не лише стиль, а й співвідношення типів – епічного й ліричного, міського й сільського, архітектурного й «чистого» природного пейзажу.

Стильове розмаїття пейзажу особливо виразно виявлялося на тлі монументалізму і класицизму, що включав портрет і тематичний живопис. Найбільш актуальною залишалася тема середовища, що оточує людину, поєднуючи різні напрями розвитку ландшафту. У пейзажі використовуються образи відповідної епохи - техніка та промислові мотиви, результати людської праці. Образи рукотворної та постійно мінливої природи актуалізують проблеми екології. Художники виступають літописцями людських досягнень і водночас розкривають проблематику співвідношення індустріального та природного в навколишній дійсності.

На початку 1960-х років продовжена традиція Г. Ниського – образ спокійної впевненості в доцільності швидкості століття, цілісного сприйняття промисловості та природи [1, с. 7]. Величні, благородні, скульптурні лінії другої природи цілком співвідносяться з формами органічної природи. У такому цілісному уявленні міський ландшафт і промисловий ландшафт ще не розділені. Трудово-технічні кроки століття відображаються в масштабах образу сучасного великого міста з його новобудовами, транспортними вузлами, шляхопроводами

тощо. Розвиваються регіональні школи пейзажного живопису. Загальна програма пейзажного живопису характеризується зростаючою різноманітністю стилів, напрямів і форм композиції завдяки яскравим зразкам регіональних шкіл. Посилилася оздоблення художньої мови, увага до національних мистецьких традицій і відчуття краси рідного краю, що збагатило пейзажі новими мотивами й барвами.

Тому краєвиди Київщини вирізняються національним звучанням, яскравістю майже чистих фарб і підвищеною контрастністю. Замість індустріальних і машинних образів, які заважають людям, увага повертається до простих вулиць і маленьких провінційних містечок. Митці довіряють власному поетичному відчуттю, порушують усталені композиційні схеми, але зважають на ритм. Все це створює оригінальність форми і відображає свіжість відчуття. Ефектний ефект досягається насиченістю кольору, щільністю і текстурою шару фарби. Ліричний пейзаж набув нового значення – природа поєдналася з побутом. Непомітні зміни природних умов підпорядковані головному – життю людини. «Олюднений ландшафт» означає невидиму присутність людини в природі [2, с.30]. Окраїна, вулиця, подвір'я розглядалися як частини цілого, а сучасність розкривалася через відображення атмосфери життя – кількох акцентних деталей часу.

Тема пейзажу включала важливі теми соціально-історичного звучання. Пейзажний жанр набув самостійності, організовувалися пейзажні виставки. Митці виявили інтерес до історії краю, краю та національної культури, що фактично стало чинником широкої суспільної спрямованості на вивчення та збереження національної культури, визначило етап розвитку художньої культури країни. Важливим виявилось не усвідомлення даного сучасного моменту в житті покоління, а життя в його історичних контекстах, наслідування [2, с.37].

Українське мистецтво ХХ-ХХІ ст. поєднує в собі все розмаїття тисячолітньої культурної спадщини. На їх основі розвиток мистецтва стає більш динамічним та інноваційним, з'єднуючи напрямки та стилі. У сучасному

живописі, особливо в жанрі пейзажу, помітний вплив сучасних світових течій. Роботи сучасних художників, що працюють у цьому жанрі, вирізняються особливим підходом та образотворчим принципом, кожен художник має свій спосіб і технічні особливості виконання, свою технологію та різну матеріальну художню базу. З цієї причини в образотворчому мистецтві, особливо в пейзажному живописі, важко виділити чіткий напрямок, в якому художник має свій, індивідуальний, впізнаваний стиль.

Проте саме цим і цікавий сучасний живопис: одні дотримуються класичного стилю, інші – імпресіонізму чи модерну, або повністю йдуть у бік абстракції, але авторська новизна та бачення дають можливість художникам по-різному проявити свою майстерність у зображенні природи. засоби В українському образотворчому мистецтві ХХ століття багато відомих і талановитих митців зробили свій особливий внесок у розвиток усього українського мистецтва і продовжили його на порозі тисячоліть і в сучасності.

Творчість Анатолія Криволапа є яскравим зразком живопису в сучасному українському мистецтві 1980-2000-х років, якому властива певна узагальненість картини. Його картини – це досить насичені кольором, абстрактні площинні пейзажі, в яких українська земля постає в образі незайманої, чистої і вічної природи, в якій зникають усі виміри та об'єкти, крім сили кольору, що зачаровує глядача горизонтами. що приходять з ними вони зливаються один в одного. до єдиного неба, поля, ставка, сонця, місяця. Художник проникає в самотній духовний зміст українського пейзажу, розкриває його внутрішню структуру, використовуючи елементарні прийоми живопису, насамперед колір і горизонтальну смугу. Жива природа і мистецтво максимально зближені в його творчості, як, наприклад, у творах із циклу «Українські краєвиди» [3, С. 42].

У пейзажному живописі України ХХІ століття можна виділити чимало імен відомих художників та їхні твори, зокрема Кашшай А. «Карпатський мотив», Заливаха О. «Широкі простори», Литвиненко В. «Літо в Одесі. », Глущенко М. «Французький мотив», Шовкуненко О. «Тиша», Васильєв С. «Київ.Поділ», Штильман І. «Осінь у Седневі», Голембієвська Т. «На річці Псел»

та багато інших. Сучасний пейзаж. до живопису також можна віднести тих художників, які сьогодні живуть і працюють у цьому жанрі, їх можна розділити на професіоналів і аматорів, належати до абсолютно різних вікових категорій, працювати в різних напрямках, бути відомими і не зовсім, виставляти свої роботи в художніх галереях або в просторі Інтернету, але їхній внесок в образотворче мистецтво надзвичайно багатий, адже саме ця різноманітність і відкритість до інформації дає можливість розвиватися всім напрямкам і жанрам, адже ритм життя прискорюється, а водночас і прискорюється розвиток мистецтва в цілому.

Рослинні орнаменти можна знайти на картинах відомого художника Олександра Івахненка. Твір «Благослови земле» нагадує українське бароко і асоціюється з вічним образом Божої Матері – Оранти. іконографічно вписані руки й обличчя увінчані українським вінком, на грудях — щит і плахта, що переходять у стилізовані українські пейзажі. це наша українська Пресвята Мати, що здіймає руки до неба – як щит, як захист, як заступниця. Картина Івахненка виконана в кращих традиціях українського образотворчого мистецтва. у своїх творах звертався до народного мистецтва та релігійного живопису. Аби творити в галузі історичного жанру, він глибоко вивчав нашу історію, занурювався в цю героїчну козацьку гетьманську добу. в минулі часи, в гетьманську Україну, звикнути до цього пласту української історії, побачити цих людей, відчуті їхні звичаї, їхню мову та спів. Художниця використовує багатошаровий живопис, де яскраві червоно-зелені відтінки поступово світлішають до виняткового контрасту світла й тіні, зберігаючи при цьому дуже чіткий малюнок, який є основою творчості майстра. . «Запрошення до міста», «Ріка часу», «Легенда степу», «Калинова сльоза», «Чураївна» та інші полотна о.Івахненка стали надбанням видатного Кобзаря Тараса Шевча.

Художник знаходив власну інтерпретацію змістовних текстів, а вміння пов'язувати уявлення про цінність минулого з реаліями сьогодення допомогло глибоко зрозуміти велич постаті т. Шевченка. Лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка Олександр Івахненко у своїх творах, як великий

Кобзар, прославляв Україну, занурювався в історію, водночас був «старомодним» у техніці й умів передати словесну правду наше існування. Художника Феодосія Гуменюка цікавила історія українського народу, давні духовні національні цінності. полотна художниці присвячені історичному минулому України, обрядам та віруванням українців. Через символи-метафори, образи-символи митець наближається до глибин української ментальності. У полотнах майстра простежуються лаконізм, монументальність, виразна декоративність і багатогранність.

Щедрий орнамент із рослинними мотивами, барвами та блиском барв нагадує традиційні українські килими. Фігури, предмети побуту, фантастичне зіставлення образів, масштабів, просторів, конструкцій, деталей, образів створює ефект килима, де кожна латка є дуже важливим елементом орнаментальної композиції. Козаки й гетьмани, дівчата й янголи, худоба й птахи усі вони постійні учасники живописних подій, що перетікають із однієї картини Феодосія Гуменюка в іншу. Кожен твір має свою історію, стару чи нову, відому чи ще не розгадану. Наприклад, полотно «Світло і тихо» має квадратну конструкцію, а різка діагональ, що йде від лівого нижнього кута до правого верхнього кута, звана висхідною, створює динамізм у роботі. Висхідна діагональ також вважається «бойовою» діагоналлю, яку художник вдало використав для передачі ідеї. Припускаємо, що твір написано під враженням від медитативної елегії Т. Шевченка «Розрита могила». Назва полотна художника співпадає з початком творчості Т. Шевченка і розповідає «історію» у зорових образах. переважають червоно-чорні контрасти, темні силуети храмів і козацьких вершників, білі драпірування українських сорочок. на одному полотні нашаровуються різні історії.

Складається враження, що твір має «перевернуту перспективу» і починається в серці глядача. Кожен український творець реалізує свої ідеї своєю візуальною мовою. За словами художника Олександра Дубовика, художник починається з концепції. вона повинна мати «кісточку». як стовбур дерева – вертикальний. а вже на цю вертикальну лінію можна багато чого нанизати. це

«дерево» кожного художника створює щось постійно діюче, таку собі форму, яка не змінюється. Якщо відійти від метафори, це поняття можна сприймати як стовбур, з якого виходять гілки. Український живописець і талановитий пейзажист Анатолій Марчук має свою впізнавану художню мову [4].

Його твори високо оцінені за кордоном, але автор залишається патріотом, живе і черпає натхнення в природі рідної Київщини. Він створює цілі цикли з живим музичним підтекстом, зокрема «Мотиви» («Нічний мотив», «Весняний мотив», «Гірський мотив», «Фіалковий мотив»), де кожен колір має нескінченну різноманітність відтінків і тонів. Художник має чудове відчуття кольору, його українські пейзажі завжди відверті, яскраві, мають нестандартну композицію та передають стан, динамізм і характер, з яким митець створює полотна. «Дівчина в короні» - експресивна робота, яка поєднує великі точки (стримані за кольором) з маленькими яскравими акцентами. фізичне і матеріальне набуває декоративності, певної простоти і фантазійності.

А. Марчук добре розуміє, що кінцевою метою живопису є не репрезентація очевидного, адже для митця очевидне існує як знак, натяк, що передбачає більше, а саме створення власної ідеї, що визначає рівень художнього. досягнення. водночас продекламувати знак, певну підказку — цей вид азбуки часто залишається лише «завданням», мотиву недостатньо для породження ідеї. лише тоді, коли митець додає глибокі переживання, які він уміє узагальнювати засобами мистецтва, дає йому можливість адаптувати власні почуття до конкретного візуальної форми, тобто розкрити головне — ідею. Полотна Анатолія Марчука розписані місцевими плямами, майстер стилізує побачене, узагальнює та експресивно створює власні твори. Що можна сказати про його колегу Івана Марчука, він, навпаки, приділяє увагу деталям, можна дивитися на його роботи під мікроскопом і дивуватися, як митець так складно і водночас об'ємно переплітає ці тонкі кольорові «нитки». Працював Іван Марчук — унікальний живописець і засновник нового стилю в мистецтві — «плантанізм» (від слів «плести», «садити»). Авторська техніка полягає в нанесенні фарби тонкими кольоровими лініями, які переплітаються під різними кутами, створюючи ефект

світла. Винахідник вперше застосував цей стиль, коли написав український пейзаж. власноруч винайденою технікою художнику вдається передати етновідлуння минулого. на кожному полотні простежується зв'язок із природою та домом. як стверджує Марчук, «такої гарної країни, як тут, немає в усьому світі». «Різдвяна ніч», «Зима», «Дерева», «Пейзаж» - повністю або фрагментарно зображено українську хату, вечірній стан, самогон, докладно описано кожна гілку, правильне відображення тіні.

Мені його роботи здалися атмосферними, холодними, але такими українськими. і хоча його відданість природі заслуговує особливої уваги, митець постійно вдосконалюється. У нього дев'ять творчих періодів, «дев'ять Марчуків», і кожен із них чимось дивує глядача. митець, як і кожен український художник, хоче здивувати насамперед себе. наголошує на тому, що треба жити і любити те, що робиш. Коли ідея росте в голові, її не треба класти в скриню, треба створювати щось нове. Чекаємо нового «десятого» Марчука, який точно здивує. адже країна вже може пишатися тим, що українець потрапив до рейтингу 100 найбільших геніїв сучасності, який складає британська газета. художник весь свій час присвячує головній справі свого життя і має понад 4000 робіт [5].

Аліса Ложкіна в своїх працях досліджувала митців ХХІ століття, аналізуючи композиційні та кольорові рішення знакових творчих робіт сучасників. Виходячи з цього можемо сказати, що сьогодні українське мистецтво динамічно та впевнено розвивається в усіх його різноманітних мистецьких проявах – від ностальгічних пропозицій у дусі традиційного реалізму ХХ століття до різноманітних новаторських мистецьких презентацій, започаткованих у 90-х роках.

Головне, що об'єднуючим фактором є етнічний стиль, який простежується в роботах, незалежно від авторської техніки виконання. Варто зазначити, що українську школу живопису визнають і цінують у всьому світі. Наші художники віддають перевагу яскравим і контрастним кольорам, насиченому колірному простору і відтворенню півтонових співвідношень. Український живопис, як старовинний палімпсест. це фактично аналог квантової теорії. Справжня ідея

походить із давніх часів: коли брали сувій пергаменту, текст на ньому стерли, а поверх нього написали інший, оскільки матеріал був дорогим. Так тимчасові факти в культурі накладаються один на інший, але весь час просвічуються. У такий спосіб постає єдність людського духу, єдність українських традицій.

Вивчивши творчість сучасних художників України, ми маємо можливість говорити про перспективи розвитку українського образотворчого мистецтва. Таким чином, в українському мистецтві кінця 20-початку 21 століття спостерігається прагнення до відновлення гармонії людини з природою, розвитку її духовного потенціалу, оздоровлення довкілля, що визначається розвитком мануфактурної промисловості тощо. світ і внутрішні процеси країни. Кожен митець працює за своїм покликанням, трактуючи і зображуючи образи відповідно до власної художньої системи та бачення. Водночас успішно розвиваються різні модифікації реалістичного підходу до відтворення природи, коли в художньому творі головною турботою є змісту та відповідної форми його передачі йде. Пошук нових облич у процесі подальшого розвитку [6].

Пейзажний живопис в Україні XXI століття відображає розмаїття художніх смаків і потреб суспільства, що сприяє подальшому успішному розвитку жанру в країні та світовому мистецтві загалом.

Не дивлячись за швидкоплинний технологічний розвиток в усіх галузях та напрямках, художника завжди надихала та надихає на створення пейзажу саме природа, яка є незмінною за всіма критеріями ідеалу та краси, споглядання за якою дає можливість створювати шедеври світового пейзажного живопису.

Історичний розвиток пейзажного жанру в Україні XXI ст.

Активно досліджується український живопис як частина культури, важливі питання національних, регіональних, місцевих особливостей,

наслідування тенденцій європейського та світового мистецтва. Багатовимірність художнього прогресу в живописі спонукає мистецтвознавство по-новому диференціювати та класифікувати художні практики. Сформований діахронічний підхід є стилістичною парадигмою, рідше вживаний синхронічний підхід, навпаки, дозволяє системно розглядати різні напрямки і течії в часопросторі культури, шукати універсальну основу розвитку живопису. у ціннісному контексті. -семантична детермінація реалізує вияв домінуючих тенденцій як в окремих періодах, фазах, так і в трансцендентному вимірі.

Аналізований період ХХІ століття характеризується різноманітністю історичних, політичних, соціальних і культурних змін, які вплинули на мистецькі бачення митців. На початку ХХІ століття створюються умови для становлення національного мистецтва, важливого значення набуває діяльність меценатів, діячів культури і мистецтва з відродження традицій народної творчості як фактора культурної ідентифікації.

Унікальна українська культура стає невичерпним джерелом натхнення та творчого пошуку для українських митців, її контекст, система цінностей, смисли та смисли присутні й у творчості митців ХХІ століття. Звернення до культурних цінностей у побудові стратегії творчого поступу визначається ідейними принципами митця. Культурний контекст як час і місце створення ідеї та візуалізації, таким чином, розкриває зовнішні умови існування твору, тоді як внутрішній – це ідея, реалізована в художній формі, що визначає художній контекст твору. праць [6].

Українське мистецтво 21 століття. поєднує в собі все розмаїття тисячолітньої культурної спадщини. На їх основі розвиток мистецтва стає більш динамічним та інноваційним, з'єднуючи напрямки та стилі. У сучасному живописі, особливо в жанрі пейзажу, помітний вплив сучасних світових течій. Роботи сучасних художників, що працюють у цьому жанрі, вирізняються особливим підходом та художнім принципом, у кожного художника своя техніка та технічні характеристики виконання, своя технологія та різна матеріальна художня база.

З цієї причини в образотворчому мистецтві, особливо в садово-парковому мистецтві, важко виділити чіткий напрямок, в якому художник мав би свій індивідуальний, впізнаваний стиль. Але саме цим цікавий сучасний живопис: одні дотримуються класичного стилю, інші – імпресіонізму чи модерну, або цілком йдуть у бік абстракції, але авторська новизна та бачення дають можливість художникам продемонструвати свою майстерність у зображенні природи. шоу . різні шляхи. засоби

В українському образотворчому мистецтві початку ХХІ століття багато відомих і талановитих митців зробили свій особливий внесок у розвиток усього українського мистецтва і продовжили його на порозі тисячоліть і в сьогоденні. Творчість Анатолія Криволапа є яскравим зразком живопису в сучасному українському мистецтві, якому властива певна узагальненість картини. Його картини — це барвисті, абстрактно-плоскі пейзажі, в яких українська земля постає в образі незайманої, чистої та вічної природи, де зникають усі виміри та об'єкти, окрім сили кольору, що заворює глядача. горизонти, які вони створюють, переходять один в інший. в єдине небо, поле, ставок, сонце, місяць [7].

Художник проникає в неповторний духовний зміст українського пейзажу, розкриваючи його внутрішню структуру за допомогою елементарних прийомів живопису, насамперед кольору та горизонтальної смуги. Жива природа і мистецтво максимально зближені в його творчості, наприклад у роботах із циклу «Українські краєвиди».

У пейзажному живописі України ХХІ століття можна виділити чимало імен відомих художників та їхні твори, зокрема Кашшай А. «Карпатський мотив», Заливаха О. «Широкі простори», Литвиненко В. «Літо в Одесі» . », Глущенко М. «Французький мотив», Шовкуненко О. «Тиша», Васильєв С. «Київ.Поділ», Штильман І. «Осінь у Седневі», Голембієвська Т. «На річці Псел» та багато інших.

До сучасного пейзажного живопису можна віднести і тих художників, які сьогодні живуть і працюють в цьому жанрі, їх можна розділити на професіоналів

і аматорів, належати до абсолютно різних вікових категорій, працювати в різних напрямках, бути відомими і не зовсім, виставляти свої роботи в мистецтві. Галереї чи в просторі Інтернету, проте їхній внесок у візуальне мистецтво надзвичайно багатий, адже саме ця різноманітність та відкритість до інформації дає можливість розвиватися всім напрямкам і жанрам, адже ритм життя стає все швидшим і швидший водночас розвиток мистецтва в цілому [8].

Вивчивши творчість сучасних художників України, ми маємо можливість говорити про перспективи розвитку українського образотворчого мистецтва. Таким чином, в українському мистецтві початку XXI століття спостерігається прагнення відновити гармонію між людиною та природою, розвинути її духовний потенціал, покращити довкілля, що визначається як розвитком галузей у світі, так і внутрішнім ті процеси. Країни.

Кожен митець працює за власним покликанням, інтерпретуючи та демонструючи образи відповідно до власної художньої системи та бачення. У той же час різні модифікації реалістичного підходу до зображення природи успішно розвиваються при обговоренні змісту і відповідної форми його передачі в художньому творі. Знаходження нових облич у процесі подальшого розвитку. Пейзажний живопис в Україні XXI століття відображає розмаїття художніх смаків і потреб суспільства, що сприяє подальшому успішному розвитку жанру в країні та світовому мистецтві загалом.

Поєднуючи жанри і стилі, техніки і матеріали, сучасні художники поривають усталені традиції і створюють абсолютно нові типи і форми, адже і для глядача, і для художника важливо знайти відповідний відгук на події в творах. «одної хвили» зі світовим мистецьким співтовариством, а також спільний розвиток і поширення культурної спадщини [9].

Незважаючи на стрімкий розвиток технологій у всіх галузях і напрямках, художника завжди надихала і надихала сама природа на створення незмінного за всіма критеріями ідеалу і краси пейзажу, споглядання якого дає можливість творити шедеври світу. Пейзаж. Хорошим прикладом серед таких художників є:

– М. К. Тимченко належав до когорти митців, які свято берегли традиції народного мистецтва та цілеспрямовано їх розвивали. В основі творчості художниці глибокий, нерозривний зв'язок з орнаментальним мистецтвом її славного рідного села – Петриківки на Дніпропетровщині. Праці: Озерце, 1989. і Ліс 1989 (Додаток А.1.1.1. і Додаток А 1.1.2.).

Якщо говорити про київських художників, то варто відзначити Анатолія Криволапа – творчість Анатолія Криволапа є яскравим зразком живопису в сучасному українському мистецтві 1980-2000-х років, якому властива певна узагальненість картини. Його картини – це барвисті, абстрактно-плоскі пейзажі, в яких українська земля постає в образі незайманої, чистої та вічної природи, де зникають усі виміри та об'єкти, окрім сили кольору, що заворює глядача. горизонти, які вони створюють, переходять один в інший. до єдиного неба, поля, ставка, сонця, місяця.

Художник проникає в неповторний духовний зміст українського пейзажу, розкриваючи його внутрішню структуру за допомогою елементарних прийомів живопису, насамперед кольору та горизонтальної смуги. Жива природа і мистецтво максимально зближені в його творчості, як, наприклад, у творах із циклу «Українські краєвиди» [11, С. 42]. (Додаток А.1.1.3., Додаток А 1.1.4. і Додаток А 1.1.5.).

Отже, переглядаючи літературні джерела, можна зробити висновок, що національні, конвенційні та авторитарні риси в українському малярстві ХХІ століття не виявляють фаз активізації чи занепаду, а також основних контекстних зв'язків. Чинники розвитку живопису в Україні, такі як національна ідея, авторська концепція, умовність, передача розуміння поступу. художні процеси в динаміці культури не показані.

Розглянемо, як згадані чинники вплинули на розвиток українського живопису в діахронії та синхронії. Варто зазначити, що вони в різних пропорціях присутні в практиці митців, які виражають у своїх роботах власні принципи світосприйняття, ідентичності, інтерпретації та адаптації культурних смислів і цінностей для сприйняття публікою.

На основі цього висновку було сформульовано питання дипломної роботи, які охоплюють період зародження українського малярства XIX ст., його зміни відповідно до історико-культурних процесів і тенденцій аж до XXI ст. [5].

У цьому випадку логічним є синтезуючий підхід, що поєднує діахронічний і синхронічний розвиток живопису, оскільки він фіксує еволюційні процеси та генезис численних перехідних течій і тенденцій, які не завжди знаходять інтерпретацію в пізнішому мистецтві. Практика Цей підхід визначає ті риси у творах, які були в центрі художньої думки, і вказує на важливі культурні аспекти у творчості митців. Тому першочерговим завданням є виявлення концептуального контексту художнього простору живопису, який візуалізує певну модель розвитку живопису XXI ст., що є метою роботи.

1.4. Морфологія пейзажного жанру в українському живописі XXI століття

У XXI столітті зникають ідеологічні обмеження та орієнтація на принципи соціалістичного реалізму, митцям надається повна свобода у творчості [10, с. 53]. Кінець 1980-х став для багатьох митців часом усвідомлення приналежності до своєї країни та її давньої історії [11, с. 89].

Наслідуючи трипівську та скіфську культуру, слов'янський етнос, молоде покоління вбачало можливим розбудову сучасного українського мистецтва, яке б набуло національних рис. Тому звернення до міфології народів, які проживали на території сучасної України, починає поширюватися в полотні художника і визнається неоміфологізмом [12, с. 226].

У 1980-2000-х роках з'явився неофіт свободи, який став відображенням національної ідеї, відповідним статусу, якого досягла держава; поруч із ним неоміт екології, який набув значення у зв'язку з екологічною катастрофою на Чорнобильській АЕС і став поштовхом до самовпевненості України [12, с. 226].

Для ряду художників основою творчості в області пейзажного живопису стали умовні пейзажі, побудовані мальовничими кольоровими зонами, немов розчиненими в живій природі, іноді з елементами слов'янської міфології. Головною особливістю сучасного українського мистецтва є поєднання абстрактного й образного методів. Конкретним прикладом такого поєднання є творчість Віктора Іванова та Андрія Блудова [13, с. 74].

Зокрема, Іванов працює в різних стилях, починаючи від реалістичних творів («На морі. Сонячний») до імпресіоністських дрібних мазків з багатьма відтінками («На морі. Човни»), які передають певний стан. природи до абстрактних творів («Спогади про море» (Дод. А. 1.3.1)), які зберігають певну образотворчу мову. Творчість Івана Марчука стала посередником між фігуративним живописом 1980-х і нефігуративним живописом 2000-х.

Як і художники-шістдесятники, він змушений був працювати в ізольованому середовищі й створювати свої таємничі декоративні картини, наділені авторською неоміфологією та ґрунтуючись на українських етнічних традиціях. Найбільшу кількість його робіт становлять умовно занедбані краєвиди українських краєвидів, написані переважно тканими тонкими смугами різних відтінків коричневого кольору. У цих творах поєднується відчуття тимчасовості людського існування та єдності всього живого, обмеженість використання кольору з домінуванням чорно-сірих тонів [14, с. 102]. Серія картин художника «Обережно» відобразила хвилювання за природу України та існування життя на планеті, а також відчуття катастрофи, викликані аварією на Чорнобильській АЕС [12, с.230].

Смерть на його полотнах сприймається як частина життя, а не як його кінець і трагедія. У ній Марчук наближається до романтичної міфологеми. Стиль майстра монументально-декоративних композицій, живописця Віктора Гонтарова характеризується тонким балансом між класичними та модерністськими прийомами. У його творах («Хата мого дитинства» (дод. 1.3.2.), «Думи») відтворено відоме з дитинства типове сільське життя, створюючи ностальгічний настрій, який підсилюється статичністю зображення. Одна з робіт

художниці «Свята криниця» вражає мінімалістичним колоритом, який будується на звучанні стриманих сіро-зелених і коричневих тонів та символічності образів.

Творчість Гонтарова свідчить про те, що традиції української народної культури не зникають і залишаються джерелом натхнення, а не незвичайним предметом споглядання [10, с. 61].

В українському нерепрезентативному малярстві другої половини 20-х років фольклор, народне мистецтво з притаманним йому колоритом і символікою), що добре зберегло зв'язок із слов'янською міфологією, а також із давньою історією території України (природ. пейзажі, первісне мистецтво, трипівська та скіфська культури). Це явище пов'язане з відчутним прагненням до національного самовизначення та відродження, яке особливо сильно відчуло сплеск у 1990-ті роки, ознаменовані здобуттям Україною незалежності [12, С. 227].

Знову ж таки, не можна обійти увагою творчість Анатолія Криволапа. Яскравий приклад образного неоміфологізму в сучасному українському мистецтві 1980-2000-х років, що характеризується певною узагальненістю образу. Жива природа і мистецтво максимально зближені в його творчості, наприклад у роботах із циклів «Українські краєвиди» (Додаток А.1.3.3.), «Сільський край», «Знущення координат». Художник обрав жанр пейзажу тому, що історично він починався як фон для міфологічних картин і тому, що абстракція також починалася з пейзажу. Поєднавши ці два змісти, використовуючи головні виражальні засоби, йому вдалося створити оригінальні картини, які репрезентують у сучасному мистецтві неоміф про давню українську землю, зливу з незмірною силою первісної природи [15, с. 342-245].

У 1990-х роках творчість Марка Гейка активізувалася. У цей час митець створює абстрактні полотна із зображенням пейзажів «Пейзаж» (Додаток А.1.1.4.) та «4 гірські держави». На першому полотні використано теплу палітру темних кольорів, додано відтінки неба, з іншого боку, друге повністю визначається нашаруванням місцевих кольорів; у творах залишилися тінь впізнаваних постатей.

З початку ХХІ століття в живописі Хайєка спостерігається тенденція до більш фігуративного зображення, колір стає світлим і затемненим («Травень» (Додаток А1.1.5.)) [51, с. 96]. На початку ХХІ ст. Українське суспільство поєднує в собі надзвичайно широкий спектр багатотисячолітньої культурної спадщини, включаючи релігійну, економічну, мовну, національно-мистецьку складові. На їх основі розвиток мистецтва в найрізноманітніших образах сучасних авторів стає більш динамічним і самовпевненим – як у традиційному реалізмі ХІХ століття, так і в розмаїтті новаторства. З цієї причини в образотворчому мистецтві, особливо в пейзажі, важко виділити чіткий напрям, у якому художник мав би свій, індивідуальний, упізнаваний стиль [13, с. 74].

Найчастіше критики та мистецтвознавці напряму ототожнюють творчість Олександра Бабака з неоміфологізмом. Так, Г. Скляренко говорить, що митець свідомо створює «міф про Україну», вторгається в український національний простір [16, с. 71].

Особливо яскравим у його творчості є образ покинутого, вмираючого українського села, що розчиняється в навколишній природі; поєднує в собі втілення раю на землі, набуває властивостей міфу, втілює вічний духовний скарб, до якого треба повернутися як до порятунку, щоб зрозуміти себе й відновити сучасну культуру й мистецтво. Чільне місце в його узагальнених композиціях займає спрощений, умовно-експресивний пейзаж батьківщини: «Нічна подорож», «Вечірнє сяйво», що передають страх перед темрявою і захоплення космічним простором; Серія «Зима» (Додаток А.1.1.6.), цикл «Великий транспорт» (Додаток А.1.1.7.) [12, с. 231].

Нефігуративний живопис київського художника Олександра Животкова також переважно відтворює образи навколишнього середовища: пейзажі, стежки, землю, дощ, море, небо тощо, які оживають у його творах, стаючи знаками та символами. Втілення різноманітних сил міфічної природи, вічності, світу та міфу. Цьому настрою відповідає стримана, темна, стримана палітра художника, яка використовує переважно природні кольори.

Полотна Животкова виглядають так, ніби прожили багато років, а тому виступають символом давньої історії всього світу. У його живописі поклоніння життю та плину часу втілює циклічність усього суцього на землі, тому пейзажі митця постають поетично загадковими [12, с. 232].

Художник будує прості, умовні композиції природи, у яких вертикаль – дощ, горизонталь – гладь пейзажу або моря, широка звивиста лінія – річка, пряма – стежка, світле поле вгорі – небо, а темне поле внизу – земля. Петро Лебединець, який написав чимало картин під впливом місцевих пейзажів, зовсім по-іншому створює енергійні композиції з характерною українською етнотрадицією та барвистими насиченими фарбами літньої природи. Світла сутність української природи, її зміст, проходячи через сприйняття митця, відбивається на його барвистих полотнах через самостійну стихію кольору.

Художник малює полотна на межі спонтанності, випадковості, неусвідомленої покірності природним силам і рівноваги стихій, які яскраво простежуються в кожній серії його картин. Зміст творів Лебединця порівнюється з романтичною міфологічною поемою України, наявною у дослідника слов'янської та української міфології П. Куліша («Філософія хутора»), у якій країна постає ідеальним містом з іншої реальності. . як джерело пристрасті, наївності, натхненної творчості, що походить із самоти та тісного контакту із землею [12, с. 232].

Ще одним яскравим прикладом звернення до образу землі у вітчизняній абстракції є творчість Анни Гідори. Її надихають лінії природних пейзажів, обмежена палітра приглушених кольорів. У своїх роботах художниця відтворює специфічний міфічний простір нашої планети – неосяжні, безлюдні та безлюдні краєвиди, краєвиди старої землі, скопійовані з українських лук, гір, скель, річок, озер, неба, ніби вперше побаченого. час. час. час від часу, до початку оповідання [15, с. 398-399].

Таким чином вона створює уявний світ, де людина ще не була господарем, а була частиною природи або навіть ще не існувала, оскільки на полотнах немає зображення чи знаку присутності людини. художника, відсутні сліди його

діяльності, руїни старих будівель, які навіть не з'являлися, як, наприклад, у серіалах «Скайленд» (Додаток А 1.3.8.), «Місце дощу», «Місце Св. «В її пантеїстичному живописі відчувається водночас і тривога, викликана усвідомленням швидкоплинності життя та зневаги довкілля в наш час, що може призвести до глобальних катастроф, і відчуття гармонії та спокою. , енергія... та надії на оновлення, що виникають з усвідомлення вічного кругообігу в природі як незмінного закону буття [15, с. 400-402].

З іншого боку, мистецтво Олексія Литвиненка протиставляється модерністським уявленням про «смерть культури», «смерть мистецтва» та «смерть автора» як ознаку відходу від естетики в мистецтві. Своїми картинами художник занурює глядача в природні образи, серед яких ми живемо, але часто їх не сприймаємо. Сама природа є багатогранним джерелом творчого натхнення. Литвиненко не малює якое міське полотно, насичене шумом машин і хаосом мегаполісу. «Метафізичний реалізм» Литвиненка – це наближення до глядача неосяжних сутностей ідеального світу. Полотна вважаються своєрідною «іконою» природи, підносячи її до божественного. Автор пише стани природи, в яких час ніби зупинився, підкреслюючи блаженство споглядання («Поле» (Дод. А 1.3.9), «Будяк» (Дод. А 1.3.10), «Земля» 6 годин) [15, с. . . 324-331].

Творчість Олега Голосія в постмодернізмі відзначається сумом із сумним суб'єктивним сприйняттям світу, незвичайними поєднаннями елементів у його фігуративному живописі. У бурхливих реакціях його покоління на пострадянське середовище та дивний світ фантазії талант митця ототожнювався зі стражданням і мукою. Його емоційний злам певною мірою пов'язаний із «Криком» Мунка, а сам твір – це прорив від однієї культурної системи до іншої, до новаторських пошуків на тлі соціальної ізоляції. Останні полотна Голосія синяво-чорні з нервово мерехтливими білувато-жовтими плямами [15, с. 43-44].

На картині художника «Фантазія» (доп. А. 1.3.11) у холодній смарагдово-блакитній гамі зображено пейзаж, межі якого ніби стираються: маленька людська постать стоїть ніби на березі моря, по боках. скель навколо, лінія горизонту між небом і ледь помітною водою Картина створює відчуття космічної

безодні, пробуджує містичний страх перед невідомим і водночас зачаровує відчуттям нескінченності.

У Седневі, працюючи над максимально мінімалістичними композиціями, художник знайшов спосіб втілити своє бачення в лаконічній формі та чистому кольорі.

Такі принципи знайшли відображення в образних циклах творів: «Карпатські мотиви», «Староукраїнські мотиви». Серія «Карпатські мотиви» з двадцяти композицій написана в рожево-коричневій гамі. Несподіваний колорит, непритаманний гірським пейзажам, був протилежним традиції зображення карпатського краю. У цій серії відсутній фольклоризм, натомість художник трактує Карпати як чарівний світ, сповнений таємниць.

Тут вперше з'явилися узагальнені жіночі образи, мотив обрядової ходи. Після початку відряджень Животков піддався творчим надмірностям, що стало відображатися в роботах циклу «Блакитна Італія» (Додаток А. 1.3.12.). На каналах Венеції він швидко писав композиції, бездоганно використовуючи весь багаж розробленої стилістики. Венеціанські сцени нагадують образ міста-привида - гондола з веслярем пливе тихими водами безлюдного каналу. Спустошення в його ведуті узгоджується з метафізичним живописом Г. де Кіріко, робота якого згадується в першому розділі. Вся «Блакитна Італія» передає своїм колоритом легкий смуток. Весь «Італійський серіал» вражає поєднанням у Сергія Животкова нестриманості й водночас витриманого вираження почуттів: щастя, смутку, думок, смутку [15, с.221-225].

Творчості Неоніли Косницької властиве мистецтво символічного впізнавання дійсності. Відсутність людей у пейзажах художника – продуманий художній прийом. Людина присутня лише з іншого боку картини, не просто граючи роль глядача, але починаючи співпереживати, зворушуватися тим емоційним станом, який так влучно вміє передати художник – «Передвістя осені». . Традиція митця виходити на природу під час цвітіння дикого маку сприяла створенню твору «Спалах гіпотонічної течії», на якому яскравим полум'ям горить поле маків. Відмінними рисами її стилю є одухотворення

швидкоплинного життя, організація площини полотна на основі модернізму, використання стилістичної обмеженості жанру для досягнення різного рівня сприйняття кольору та несподіваних поєднань [17, с. . 162].

Світосприйняття Надії Мартиненко залишається в межах фігуративного живопису, пейзажі також належать до широкого кола її творчості. У стилі художниці помітний вплив імпресіонізму та постімпресіонізму, адже картина відображає асоціативне сприйняття світу через її емоції. Для полотен Мартиненка характерна фактурність і ритмічність кольорів, нанесених динамічними мазками мастихіна. За допомогою даного засобу створено пейзаж «Рання зима» (Додаток А 1.3.13.), на якому зображені дерева з пожовклим листям на фоні заметів. Стримана колірна палітра і тепло роблять малюнок реалістичним. Художник уже виконав «Червону площу» в імпресіоністичній манері дрібним мазком з чіткими синіми тіннями. Натомість «Холодний день» було передано з ділянками подібних лілово-фіолетового та червоно-помаранчевого кольорів без переходів [17, с. 118].

Творчість харківського художника Юрія Вінтаєва є знаковою в сучасному фігуративному пейзажному живописі. Він народився в Росії, викладає в Харківському художньо-промисловому інституті, оспівує у своїх творах краєвиди України. Відкриті виставки українських художників у Криму сприяли розвитку яскравого, сонячного стилю живопису. Так, Вінтаєв пише велику кількість морських пейзажів («Марина», «Море», «Після дощу»), в яких одна природна місцевість зображена в різних композиційних і колористичних рішеннях: художник передає, як змінюється колір неба і море впливає на різні стани природи [17, с. 175].

Мотиви робіт художника дуже різноманітні, але навіть повторюючи один і той же мотив, йому вдається по-іншому розкрити красу природи. Прикладом можуть бути роботи «Поверхня» (Додаток А. 1.3.14) і «Спокій» (Додаток А. 1.3.15), написані на один і той самий морський мотив кам'яними уламками. Перший твір написаний у більш інтенсивних тональних контрастах, колорит стриманий – переважають відтінки зеленого.

Хоча останній використовує помітно ширшу палітру кольорів, нижчі контрасти допомагають передати відчуття спокою. Увагу митця привернули й вулиці міста («Капелюх», «Двір»). Реалістичність картин характерна для полотен випускника Харківського інституту – Олександра Сердюка. Автентичність і монументальність притаманні всім його творам. Пейзажі художника здебільшого виконані у стриманих, холодних тонах з невеликими акцентами [14, с. 178].

Наприклад, робота «З життя мандаринового дерева» виконана в сірих, блакитних і коричневих кольорах, впадають в око лише помаранчеві мандарини на дереві. «Відчуття пейзажу» (Додаток А. 1.3.16) суттєво відрізняється від інших полотен Сердюка. Тло твору повністю сіре, у верхній частині кілька блакитних плям, які дають глядачеві можливість побачити небо, на лінії горизонту жовто-коричневі плями, схожі на кущі, у нижній частині – кілька коричневих. Тире позначає землю; Художник лінійним контуром окреслює будинки на передньому плані та кілька вдалині. Для таких робіт характерне більш абстрактне вирішення.

Окрім прагнення до оновлення, модернізації та європеїзації українського мистецтва, є прагнення до утвердження найвищих ідеалів краси, добра та духовності. Український нефігуративний живопис спрямований не на науково-технічний прогрес світової капіталістичної цивілізації, пробудження несвідомих божевільних інстинктів, як на Заході, а на нас самих, на Україну, на її свободу і незалежність, на архаїчні символи, землю. . . , пейзаж Довкілля, ландшафт, природа, в позиції протистояння їх знищенню та неминучому зникненню техногенними катастрофами, а відтак – міфологізації їх національної унікальності в сучасному світі засобами мистецтва [18, с. 233].

Дослідивши творчість сучасних художників України, ми маємо можливість говорити про перспективи розвитку вітчизняного образотворчого мистецтва. Таким чином, в українському мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття спостерігається прагнення до відновлення гармонії людини з природою,

розвитку її духовного потенціалу, оздоровлення довкілля, що визначається розвитком мануфактурної промисловості тощо. .світ і внутрішні процеси країни.

З кінця 1980-х років потреба відповідати офіційним мистецьким стандартам відпала, що дозволило кожному художнику працювати за власним покликанням, інтерпретуючи образи природи відповідно до власної художньої системи. Абсолютно позитивною була поява значної групи представників різних напрямків постмодерністського мистецтва, для яких концепція твору, що запрошує глядача до певної співтворчості, є важливішою за засіб реалізації ідеї.

Водночас успішно розвиваються різні модифікації реалістичного підходу до зображення природи, коли в художньому творі обговорюється зміст і відповідна форма його передачі. У процесі подальшого розвитку пейзажний живопис в Україні знаходить нові грані та відображає різноманіття художніх смаків і потреб суспільства, що сприяє подальшому успішному розвитку жанру в країні.

Висновки до 1 розділу

Аліса Ложкіна в своїх працях досліджувала митців ХХІ століття, аналізуючи композиційні та кольорові рішення знакових творчих робіт сучасників. Виходячи з цього можемо сказати, що сьогодні українське мистецтво динамічно та впевнено розвивається в усіх його різноманітних мистецьких проявах – від ностальгічних пропозицій у дусі традиційного реалізму ХХ століття до різноманітних новаторських мистецьких презентацій, започаткованих у 90-х роках.

Головне, що об'єднуючим фактором є етнічний стиль, який простежується в роботах, незалежно від авторської техніки виконання. Варто зазначити, що українську школу живопису визнають і цінують у всьому світі. Наші художники віддають перевагу яскравим і контрастним кольорам, насиченому колірному простору і відтворенню півтонових співвідношень. Український живопис, як старовинний палімпсест. це фактично аналог квантової теорії. Справжня ідея походить із давніх часів: коли брали сувій пергаменту, текст на ньому стерли, а поверх нього написали інший, оскільки матеріал був дорогим. Так тимчасові факти в культурі накладаються один на інший, але весь час просвічуються. У такий спосіб постає єдність людського духу, єдність українських традицій.

Вивчивши творчість сучасних художників України, ми маємо можливість говорити про перспективи розвитку українського образотворчого мистецтва. Таким чином, в українському мистецтві кінця 20-початку 21 століття спостерігається прагнення до відновлення гармонії людини з природою, розвитку її духовного потенціалу, оздоровлення довкілля, що визначається розвитком мануфактурної промисловості тощо. світ і внутрішні процеси країни. Кожен митець працює за своїм покликанням, трактуючи і зображуючи образи відповідно до власної художньої системи та бачення. Водночас успішно розвиваються різні модифікації реалістичного підходу до відтворення природи, коли в художньому творі головною турботою є змісту та відповідної форми його передачі йде. Пошук нових облич у процесі подальшого розвитку [6].

Пейзажний живопис в Україні ХХІ століття відображає розмаїття художніх смаків і потреб суспільства, що сприяє подальшому успішному розвитку жанру в країні та світовому мистецтві загалом.

Не дивлячись за швидкоплинний технологічний розвиток в усіх галузях та напрямках, художника завжди надихала та надихає на створення пейзажу саме природа, яка є незмінною за всіма критеріями ідеалу та краси, споглядання за якою дає можливість створювати шедеври світового пейзажного живопису.

РОЗДІЛ 2. ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ПРЕДСТАВНИКІВ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПISУ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

2.1. Пейзаж академічного типу

Академізм – напрям у західному та вітчизняному живописі, що існував і розвивався в 17–19 ст. Основою академізму був французький класицизм. У міру розвитку стилю почали використовувати елементи інших стилів. Був певний еkleктизм (поєднання рис різних стилів).

Академізм лише формально дотримувався класики. Художники цього стилю багато в чому по-своєму інтерпретували античні традиції та мистецтво художників Відродження. Проте академізм з його увагою до античності і класицизму мав важливе значення у вихованні молодих художників, що розуміють зразки античної краси та ідеалізований характер античного мистецтва.

Для учня лінія горизонту є основним орієнтиром для ідеального зображення предметів і просторів. На альбомному зображенні з високою лінією горизонту справжня географічна лінія горизонту знаходиться у верхній частині формату. Це буде багатообіцяючий горизонт. Високий горизонт дає змогу відобразити більшу просторову глибину та створити багатогранний ландшафт. Висока лінія горизонту називається перспективою «орла», а низька – перспективою «жаби». Низька точка огляду різко скорочує відстань між планами і тому не підходить для зображення водної гладі чи суші, що опускається.

Основні помилки учнів щодо лінії горизонту стосуються просторової впорядкованості та єдності простору, а не глибини взаємозв'язку планів. Так, початківці в зображенні натюрмортів, геометрично близьких до тіл обертанья, малюють їхні верхні та нижні еліпси, однакові або різні, але такі, що не відповідають правилам перспективи. Існують також помилки у відповідності ступеня розкриття еліпсів для об'єктів циліндричної форми, оскільки розміри еліпсів на різних висотах різні.

Труднощі можна подолати, якщо уявити два-три циліндри різного діаметра прозорими і один посередині інших відповідних діаметрів. Розрізавши їх по горизонталі на потрібній висоті з урахуванням висоти лінії горизонту, ми отримуємо еліпси потрібного розміру і можемо розрахувати ступінь їх розкриття. Практична робота з натюрмортом, що складається з двох і більше предметів, викликає в учнів труднощі з просторовими властивостями як в середині предметів, так і з просторовими відношеннями.

Під час конструювання учень може помилково створити для кожного об'єкта власну просторову систему, унеможливаючи сприйняття простору. Ширина – це помилка при побудові об'єктів у площинах, які торкаються горизонтальної площини, на якій знаходяться ці об'єкти. Вони можуть будуватися на кількох горизонтальних площинах, як сходи, або в розрізі за законами лінійної перспективи.

У таких випадках головною турботою є координація просторової організації зображеного натюрморту. На уроках образотворчого мистецтва зазвичай використовуються візуальні методи збору інформації, які передбачають демонстрацію та ілюстрації. Демонстраційний метод передбачає зображення процесів за допомогою навчальних медіаматеріалів. Інструктивно-репродуктивний метод навчання полягає в багаторазовому повторенні дій з метою формування або вдосконалення цього вміння [24].

Що стосується наукових методів зображення дійсності, то науковий ландшафт відображає простір за правилами і законами наукового методу пізнання. Однак слід враховувати, що не завжди можна з абсолютною точністю поєднати наукові характеристики з практичними художніми можливостями. Справді, при зображенні кімнат іноді необхідно використовувати дві лінії горизонту, щоб передня стіна була зображена велично.

А для широкого простору архітектурного ансамблю допускається введення двох-трьох висотних точок на горизонті, що дозволить уникнути швидкого скорочення архітектурних мас. В академічному пейзажі не проводяться чіткі математичні розрахунки, побудова приміщень і об'єктів ведеться за законами

лінійної та повітряної перспективи з урахуванням зорового сприйняття. Першою теоретичною основою абстрактного мистецтва став рукопис Кандинського «Про духовне в мистецтві», який вперше з'явився і з'явився німецькою мовою в 1911 році. Досліджуючи «вібрації душі», тобто здатність реагувати на внутрішній голос душі, він зіткнувся з необ'єктивним пейзажем. Але він досить докладно розглядав проблеми космосу.

Для Кандинського формування простору шляхом збереження матеріального рівня було конструюванням ідеального рівня та його фіксацією не лише як поверхневого рівня, а й використанням його як тривимірного простору. Тонкість або товщина лінії, положення форми на площині, перетин однієї форми іншою - все це, на думку Кандинського, достатньою мірою служить для «розтягування» простору. Подібними властивостями, на його думку, володіє і колір, якому притаманні властивості виступати і відступати, що відповідає пейзажному розтягуванню простору.

У сучасному науковому ландшафті також простір «розтягується» шляхом відтворення законів повітряної перспективи. Ознайомлення з викликає певні труднощі при роботі з натюрмортом. Тому найкращий спосіб пізнати один одного – це робота на природі. Відповідно до закону повітряної перспективи предмети, розташовані ближче до горизонту, втрачають колір і тон. Закономірність чітко спостерігається на відкритих майданчиках і дає змогу зрозуміти вплив повітря на сприйняття об'єктів. Пізніше ці знання, вміння і почуття слід перенести в роботу в класі з натюрмортом. Необхідно враховувати наявність винятків у всіх правилах [25].

Тож колір моря є винятком із цього закону. Насправді колір моря вдалині такий же, як і колір неба в ту ж мить на висоті 20-30°. Тому море не втрачає свій колір і відтінок у міру наближення до лінії горизонту, тобто воно виглядає темнішим за небо на горизонті. Випадок, який виходить за межі оптичних законів, стосується ілюзії відлуння. Його розмір, коли він знаходиться низько над горизонтом, зумовлений розсіюванням або дифузією світлових променів, коли вони проходять через атмосферу, що, у свою чергу, «розмиває» зображення

відлуння над горизонтом. Це припущення знову і знову спростовувалося. Борінг, у свою чергу, під час експериментів у 1943 році прийшов до висновку, що ілюзія сильно залежить від напрямку погляду щодо голови. Отже, якщо спостерігач лежить на спині, відлуння буде великим у zenіті та малим у горизонті.

Цей факт можна пояснити наступним чином: при повороті очей вгору виникає невелике розбіжність рефлексів, що призводить до збільшення зусиль для збереження первісної конвергенції. Це, у свою чергу, є ознакою зменшення відстані до об'єкта. Якщо відлуння тепер виглядає ближче до zenіту, ніж до горизонту, його розмір буде меншим, оскільки розмір сітки зображення не змінився. Єдина слабкість цього пояснення полягає в тому, що, як зазвичай повідомляє спостерігач, ехо не здається меншим у zenіті, а здається далі.

Відомий англійський фізик Вільям Брегг у книзі «Світ світла» пише, що відлуння, що наближається до горизонту, повинно ставати меншим, як літак, тому що цього вимагає наш досвід.

Але його кутовий розмір залишається постійним. І оскільки «близько до горизонту» означає для наших «несвідомих висновків», що ехо зайшло далі, ніж над головою, потрібно щось зробити, щоб зберегти кутовий розмір диска постійним. Психологічно виходить, що диск став більше. Інакше він не зміг би зберегти той самий кутовий розмір під час віддалення. І ми бачимо величезне відлуння. Коли ми працюємо на вулиці, ми використовуємо це пояснення, щоб знайти пропорції. У пейзажному живописі увага студента має бути зосереджена насамперед на розв'язанні завдань передачі простору та освітленості. Першим, хто розглядав повітря як матеріальне середовище, був Леонардо да Вінчі, який розробив теорію лінійної та повітряної перспективи.

Проте численні праці психологів дозволили виявити основні закономірності, характерні для природного зорового сприйняття. У результаті з'явилася можливість якісно пояснити деякі недоліки способу зображення простору в епоху Відродження. Б.В. Раушенбах зазначив, що головна особливість спотворень у ренесансній версії системи наукової перспективи полягає в тому, що об'єкти на передньому плані були значно збільшені, а

віддалені також значно зменшені. Тому варіант «Ренесанс» добре підходить для демонстрації предметів середнього розміру.

Дослідник підкреслює, що після аналізу, заснованого на математичній теорії перцептивної («сприйняття» - сприйняття) системи перспективи, паралельна перспектива (аксонометрія) є дійсним випадком загальної системи. Це правомірно відбувається двічі: при відображенні малих і близьких об'єктів і при відображенні занадто великих і дуже віддалених об'єктів. Щоб відтворити, з одного боку, візуальну геометрію простору, а з іншого боку, особливості глибини простору, учень змушений вдаватися до комбінованого зображення, в якому переплітаються риси обох зазначених систем. .

У практичній діяльності ми стикаємося з тим, що бажання учнів відтворити велич гір на горизонті, враховуючи співвідношення переднього, середнього і дальнього плану, не спотворюючи просторового ефекту, змушує їх збільшувати зображення. горизонт. Картина. Зі сказаного можна зробити висновок, що достатня відповідність у всіх деталях зоровому сприйняттю образу простору і предметів, що його заповнюють, на зображувальній площині неможлива. Зображення завжди матиме відхилення від природного зорового сприйняття через непереборні математичні закони.

Необхідно враховувати взаємодію двох аспектів: навчального та творчого. Якщо перший сприяє побудові просторових співвідношень на основі законів лінійної та повітряної перспективи, то другий передбачає свідоме використання прийомів просторової побудови, що базується на поставленому художньому завданні. Теорія перцептивної перспективи говорить, що ізольоване відображення планів виключає помилки, вони виникають в результаті відтворення на рівні зображення цілісного простору. А оскільки предмети впливають один на одного на менших відстанях, наприклад, в натюрмортах, помітив Петров-Водкін. Він вважав, що ми стикаємося з предметами лише мить і не сприймаємо зв'язків між ними. Ми не помічаємо сил, які формують предмет із центру, створюють його грані, формують його осі, і другу силу, яка обмежує предмет, – тиск атмосфери, так званий фон. У інтенсивних і детальних

дослідженнях простору і предметів він дійшов висновку, що тіла при зустрічі змінюють свою форму, сплющуються, подовжуються, стають сферичними і стають нормальними для сприйняття лише тоді, коли ці поправки переносяться на площину зображення. Тому на сприйняття простору в реальності та на зображенні впливає багато факторів. Помітну різницю у враженнях від одних і тих же об'єктів можна отримати при ранковому, денному і вечірньому спостереженні. Зрозуміло, що змінюються властивості повітря і світла, відповідно змінюються простір і предмети [26].

Але не тільки освітлення впливає на сприйняття. Художники знають, що пейзаж виглядає соковитим, коли ви повертаєтеся до нього спиною, нахиляєтеся вперед і дивитеся на нього між ніг. Вважається, що посилене сприйняття колірної палітри ландшафту пов'язане з припливом крові до мозку. Є ще одне припущення, яке пояснює, що це явище пов'язане з деструктивним сприйняттям предметів. Але чіткого пояснення немає. Незважаючи на це, цей метод досі використовується художниками та студентами мистецтв для більш детального аналізу кольору та зображеного простору. Завдання академічного пейзажу - навчити не малювати зовнішні форми і наївно копіювати властивості предметів, а будувати форму, спираючись на глибину взаємозв'язку планів.

В автобіографічній книзі «Простір Евкліда» Кузьма Сергійович Петров-Водкін зазначав, що навчання канонічним правилам зображення і навчання навчання – це дві сфери, в яких розходяться вчителі мистецтва. У своїй роботі Елеанор Гібсон показала, що різниця між навченим і нетренованим спостерігачем полягає не в тому, що перший додає щось до подразника, а в тому, що він здатний витягти з нього більше інформації: він розпізнає особливості та структури вищого порядку, які він є. не сприйнятливий «наївний» спостерігач.

Тому завдання вчителя образотворчого мистецтва – зрозуміти внутрішні когнітивні структури та шляхи їх зміни, таким чином коригуючи просторове бачення учня на кожному етапі. Наприклад, постановка відповідних цілей і завдань перед творчою діяльністю може програмувати і регулювати механізми бачення і зорових трансформацій. Такі завдання, засновані на внутрішніх

зорових образах, належать до рівня мислення – так званого «інтелектуального бачення». А в образотворчому мистецтві цю функцію бере на себе просторове бачення. Підсумовуючи, можна сказати, що такі поняття, як лінійна побудова об'єктів, перспективне зменшення форм, світлозвукові співвідношення об'єктів завжди знаходяться в центрі уваги вчителів мистецтва.

Однак слід підкреслити, що кімната виконує найважливішу функцію - сприяє розташуванню і організації всіх елементів по відношенню до кута огляду і лінії горизонту. Аналіз методологічних і психологічних проблем просторового відтворення в академічному ландшафті дав змогу з'ясувати причину основних недоліків – відсутність системи просторової інформації.

Просторові уявлення складають складну багаторівневу систему знань, натомість фрагментарна стратегія аналізу просторових відношень і законів повітряної та повітряної перспективи не сприяє формуванню відповідних когнітивних передумов для функціонування цілісної системи просторових відношень. Вважаємо, що формування у школярів просторового бачення об'єднає різноманітну інформацію образотворчої освіти в єдину систему та дасть змогу усунути основні причини неефективності сучасного навчального процесу з образотворчого мистецтва.

2.2. Проблема пейзажу в епоху постмодернізму

Замість модерних та авангардних течій останньої чверті ХХ ст. Прийшов новий стиль – постмодернізм. Він відображає світогляд, у якому хаос і порядок не постають як протилежні поняття, а нерозривно пов'язані між собою.

Термін постмодернізм був введений мистецтвознавцями та культурологами для опису самотнього західного мистецтва останніх десятиліть 20 століття. З епохою постмодернізму розпочався новий історичний етап, що прийшов на зміну добі модернізму і охопив розвиток художньої культури з кінця ХІХ ст. до повоєнної години. Покликання до концепції постмодернізму базується на припущенні, що нові течії в західному мистецтві, які не вписуються в рамки модернізму, виникли після війни і що їх час закінчився. Але префікс «пост» означає, що постмодернізм йде хронологічно після модернізму, і сам по собі нічого не говорить. Щоб відповісти на останнє запитання, теоретики почали шукати характеристики, які відрізняють постмодерністське мистецтво від модерністського тощо. Бажання справити враження на публіку стало зверненням до таких питань, як марність існування, хвороби, каліцтва та смерть.

Художники, які працювали в цьому стилі, завдяки гіркому історичному досвіду переконалися в марності спроб удосконалити світ, позбулися ідеологічних ілюзій і повірили, що людина здатна не тільки змінити світ, але й зрозуміти та систематизувати його. Вони сприймали прогрес лише як ілюзію. Варіації та співіснування всіх форм існування вважалися реальними.

Деякі відмінні риси постмодернізму: культ незалежної особистості; тяжіння до міфу; бажання поєднати істини (іноді полярні протилежності) багатьох людей, націй, культур, релігій і філософій, які доповнюють одна одну; іронія і пародія; незахищеність тощо Митці сприймали повсякденність як театр абсурду, як апокаліптичний карнавал; суміш багатьох традиційних жанрових варіацій. Але вони все ще вірили в розум, науку та безмежний людський потенціал. Цінність людини визначалася фактом її існування.

Постмодернізм представлений практично у всіх жанрах мистецтва. Він вплинув на розвиток архітектури, скульптури, живопису, книжкової ілюстрації, реклами, кінематографії, комп'ютерної графіки та дизайну.

Основною формою постмодерністського самовираження в живописі є колаж. Гра з масштабом і кольором при копіюванні популярних образів -

Джоконди, Мерилін Монро або Альберта Ейнштейна - стала звичним явищем. На портретах байдужі обличчя без внутрішнього життя. Пейзажі стали спрощеними і схожі на кадри з мультфільмів.

Через синтез різних образів і непокєднуваних речей постмодерне мистецтво створює новий зміст, який не може бути ані визначеним, ані стабільним; в його стилі він повинен бути розпливчастим і двозначним. Для визначення проблеми пейзажу постмодернізму необхідно дослідити творчість деяких відомих пейзажистів України цього напрямку.

Відомий сучасний художник Анатолій Зорко – яскравий представник пейзажного жанру другої половини ХХ – початку ХХІ століття в Україні. Образи його картин життєствєрді й оптимістичні, завжди весело-настрєві. Втілюючи позитивні риси особистості в сонячних пейзажах, художник тонко відчуває стан природи в різні пори року. У його творах практично відсутня мінорна тональність. Ліричні пейзажні мотиви завжди сліпучі.

Світосприйняття митця перетворюється на видимі дії, в яких домінують піднесені емоції, здатність радіти найкращим проявам життя. Такий підхід відповідає світоглядним принципам маленьких голландців – бачити красу в повсякденному, вміти насолоджуватися буденним і повсякденним. Радість і краса життя — головний лейтмотив творчості А.Зорка. Художник народився 1956 року на Чернігівщині. Навчався в майстерні станкового живопису О. Лопухова Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві, де й зараз працює доцентом кафедри живопису та композиції (1992).).

З 2018 року очолює майстерню станкового живопису. Заслужена артистка України (2007). Член Національної спілки художників України [27].

Бере активну участь у творчих громадських заходах, особливо на відкритих творчих седнівах. Будинок творчості «Седнів» діяв з 1960-х по 1990-ті роки, через цю творчу майстерню пройшло багато видатних українських митців. Зокрема, М. Глущенко, Г. Малаков, Т. Яблонська та ін. На початку 2000-х його діяльність відновилася, а в 2012 році було організовано зимовий пленер. Серед тринадцяти учасників був і А. Зорко [28].

Захоплення мальовничим краєвидом Седнева, розташованого над спокійною та величною річкою Снов, враження від творчого спілкування з колегами зумовили численні зимові пейзажі. Багатство ландшафту цього затишного місця давало величезне поле для самовираження митців не одного покоління, надихало на нові теми та сюжети. Одним із творів А.Зорка була «Садиба Лизогуба». Обрана тема не випадкова, адже митець переживає, що характерні самобутні куточки Седнева з часом зникнуть. Результатом творчих пленерів став окремий цикл картин «Мальовничий Седнів». У творчості художниці можна побачити відтворення квіткових натюрмортів («Весняні квіти», «Квітуча яблуня», «Бузок на сонці»), інтимних образів жінки («Дівчина в синьому», «Танцівниця», «Фортуна»). Але найчастіше митець звертається до пейзажного жанру, надихаючись краєвидами рідного краю. Йому вдається створити морські пейзажі, в яких кожен сюжет набуває власного емоційного вирішення. Яскравість спекотного дня в картина «Синя бухта», неспокій перед грозою у творі «Срібний прибій», мрійливість тихого ранку у творі «Гурзуфський кут». Художник вдало вирішує чисті пейзажні картини, в яких головним героєм є сама природа, у своєму унікальному емоційному стані.

Це такі твори, як «До джерела», «Холодна вода» та інші. У творчості майстра також багато пейзажів, олюднених незримою присутністю людини. Вони не мають застиглих силуетів – співіснування природи і людини відображено в гармонійному поєднанні архітектурних споруд як символу людського натхнення з природною красою навколишнього середовища. Ця нерозривна єдність відображена в картинах «Седнів. Березень», «Зимовий вечір», «Зима в Седневі» та ін. Зима – одна з найулюбленіших пір року, яка знаходить неповторне і завжди оригінальне трактування у творчості художників [29].

Велику увагу митець приділяє природі, у процесі творчості він зводить воедино реальні види, надаючи їм ознак позачасового виміру незмінної краси. Його пейзажі наповнені сонячним світлом, форма виіплена виразними мазками, надаючи поверхні живописної фактури і водночас відчуття швидкоплинної миті.

Картини А.Зорка сповнені темпераменту та глибокої споглядальності, що надає стилю митця неповторної стилістичної самобутності. Композиційна структура логічна та виважена, об'єкти на поверхні взаємодіють між собою, утворюючи нерозривний змістовний зв'язок, не втрачаючи ефекту безпосередності. Пейзажні роботи митця випромінюють енергію доброзичливості, яка впливає з власного світогляду А.Зорка.

У 1960-х роках змінюється не лише стиль, а й співвідношення типів епічного й ліричного, міського й сільського, архітектурного й «чистого» природного пейзажу. Стильове розмаїття пейзажу особливо виразно виявлялося на тлі монументалізму і класицизму, що включав портрет і тематичний живопис. Найбільш актуальною залишалася тема середовища, що оточує людину, поєднуючи різні напрями розвитку ландшафту.

У пейзажі використовуються образи відповідної епохи - техніка та промислові мотиви, результати людської праці. Образи рукотворної та постійно мінливої природи актуалізують проблеми екології.

Художники виступають літописцями людських досягнень і водночас розкривають проблематику співвідношення індустріального та природного в навколишній дійсності. На початку 1960-х років продовжилась традиція Г. Ниського – відображення спокійної впевненості в доцільності швидкості століття, цілісного сприйняття промисловості та природи [30, с. 7].

Величні, благородні, скульптурні лінії другої природи цілком співвідносяться з формами органічної природи. У такому цілісному уявленні міський ландшафт і промисловий ландшафт ще не розділені. Трудово-технічні кроки століття відображаються в масштабах образу сучасного великого міста з його новобудовами, транспортними вузлами, шляхопроводами тощо. Розвиваються регіональні школи пейзажного живопису. Загальна програма пейзажного живопису характеризується зростаючою різноманітністю стилів, напрямів і форм композиції завдяки яскравим зразкам регіональних шкіл.

Посилилася оздоблення художньої мови, увага до національних мистецьких традицій і відчуття краси рідного краю, що збагатило пейзажі новими мотивами й барвами.

Все це створює оригінальність форми і відображає свіжість відчуття. Ефектний ефект досягається насиченістю кольору, щільністю і текстурою шару фарби. Ліричний пейзаж набув нового значення – природа поєдналася з побутом. Непомітні зміни природних умов підпорядковані головному – життю людини. Під «олюдненим ландшафтом» розуміється невидима присутність людини в природі [31, с.30]. Окраїна, вулиця, подвір'я розглядалися як частини цілого, а сучасність розкривалася через відображення атмосфери життя – кількох акцентних деталей часу. Тема пейзажу включала важливі теми соціально-історичного звучання. Пейзажний жанр набув самостійності, організовувалися пейзажні виставки. Митці виявили інтерес до історії краю, краю та національної культури, що фактично стало чинником широкої суспільної спрямованості на вивчення та збереження національної культури, визначило етап розвитку художньої культури країни. Важливим виявилось не усвідомлення даного сучасного моменту в житті покоління, а життя в його історичних контекстах, наслідування [31, с.37].

Тематика Національного хвилює митців у контексті підвищеного інтересу до старовини, фольклору та народного мистецтва. Конкретність сюжету, точність спостереження і неупередженість дедалі більше поступаються декоративності та ідеалізації пейзажних картин. Прагнення до інтуїтивного розуміння природи формує українських пейзажистів 1960-1980-х років. Наприклад, у картині О. Захарчука «Синій вечір» митець виражає глибокі внутрішні настрої, художнє світосприйняття трансцендентного почуття, яке виражається в яскравому декоративному вирішенні твору. Ідеї національної ідентифікації, реконструкція міфів і легенд, фольклорні мотиви, засвоєння спадщини минулого, трансформація уявлень про давньоруську та запорізьку добу до державних революцій і численних повалень – слугували матеріалом для

обох лідерів. Художники та художники інших жанрів образотворчого мистецтва [32].

Оновлення засобів художньої виразності та формальний пошук докорінно змінили уявлення про можливості пейзажного живопису. Основні тенденції розвитку пейзажу 1960-х років полягають у тому, що 1960-ті роки спочатку продовжували лінію живопису та замальовки провінційних пейзажів з патріотичним забарвленням, залишаючись вірними декоративним принципам у створенні пейзажів з жанровими ознаками. У етюдах відзначалися безпосередність сприйняття і живописність відображення, яка іноді втрачається у фігуративних композиціях.

По-друге, відчувався чіткий подальший розвиток тематичного пейзажу, психологізм «пейзажних портретів». Загалом мистецтво 1960-х років пережило період жанрового проникнення. Вияви концептуальності й нової поетики у сприйнятті природи й середовища, що оточує людину, можна віднести до нового самостійного предмета (І. Орлов). У 1970-х роках зберігався поділ ландшафту на міський та індустріальний, але зникали відмінності між сільським, провінційним та природним ландшафтами, що безумовно позначилося на характері архітектурного ландшафту. Архітектурне середовище «співчуває» людині, розділяє її ставлення до подій життя [31, С. 78].

Пейзаж набуває філософського змісту. У другій половині 70-х років зображення природи набуває інших акцентів - це вже не супровід основної теми, а складна композиція, в якій сюжет збагачується додатковими значеннями. Образ природи не протиставлений чомусь іншому – цивілізаційному, міському. Перш за все, це природа в цілому в гармонійному зв'язку з людиною – Творцем. Особливе місце займає рукотворний «предмет другої природи». Промисловий, архітектурний та містобудівний ландшафт зберігає свої традиції. Сам творчий процес спрямований на дослідження та рефлексію естетичного значення другої природи. Індустріал стає новим середовищем, що відбивається на прийомах і прийомах декоративного розпису.

Виробництво, виробничі будівлі та інтер'єри стають видимими як звичне для людини середовище. Історико-психологічний зміст теми міського пейзажу реалізується поетапно. Місто, яке нещодавно надихало художників на зображення індустріальних об'єктів, стає чинником створення картин на соціально-історичну тематику. Кольори повсякденного життя, рух людей і машин оживляють форми нової архітектури. Історичні архітектурні споруди - пам'ятки привабливі. Зростає цілісне розуміння міських ландшафтів як поєднання історії та сучасності.

Орієнтація на багатопланову картину проявляється в розвитку все більш популярного зіставлення, зіткнення переднього і заднього планів у пейзажистів. Виходить своєрідний пейзаж з натюрмортом. У картинах, присвячених природі, мова митця збагачується метафорами та символами, розвиваються класичні та неоромантичні тенденції. Створюються образи, які оживляють дитячу пам'ять, цінність перших безпосередніх вражень від контактів зі світом і, отже, образи застереження та відповідальності людини перед природою. Пейзажі відображають те, що можна назвати «духовною атмосферою» епохи (за А. Федоровим-Давидовим) [33].

Формується «ландшафт думки», в якому активно розглядаються проблеми «часу в ландшафті», «природа і людина», що потребують узагальнень щодо зіставлення вічного і мінливого, людської духовності та гармонійних принципів життя. буття. Розвивалася концепція поетико-метафоричного живопису. Після національної катастрофи 1986 року постає жахлива чорнобильська тема, де митці використовують увесь свій «полістилістичний» діапазон – від документального «гіпер» до найвідвертішої «абстракції». Сила присутності – гіперреальності – вражає відчуттям лабораторно-оптичної відчуженості, відстані, чужих пейзажів. Як дитя цивілізації, жертва і співець її ритмів, розривів, деформацій, бездоганної логіки, Д. Нагурний поєднав у живописі полярні протилежності: конструювання та реконструкцію. Сучасні фантазії Д. Нагурного – це духовний перегук із несвідомим авангардом початку ХХ ст. Його принциповий еkleктизм і

полістилізм виникли внаслідок поєднання футуристичної програмності з художньою образністю 70-х – початку 80-х років [34, с. 122].

На початку 1990-х років Україна почала розбудову незалежної держави, формування власної культурної політики з метою забезпечення вільного розвитку національної культури та збереження культурної спадщини. «Новим» стало звернення до абстрактного мистецтва, яке перестало бути забороненим (найчастіше вибір засобів, орієнтований на активне використання плями й локального колориту в побудові композицій), реалістичні образи, звернення до сюжетів і мотивів у рад. часи, не рекомендовані, наприклад: психоаналітичні роздуми, філософські блукання чи гіперреалістична псевдофотографія. Насправді це мистецтво було новим лише на території колишнього СРСР.

Аналоги таких картин залишалися відомими в галереях світу, а тому українські «нові» роботи сприймалися новими лише вдома. Ряд майстрів намагається знайти найстійкіші риси того чи іншого пейзажного мотиву, очищаючи його від усілякого «ґрунту», інші за допомогою гармонійних кольорів підкреслюють внутрішню динаміку пейзажу, національну самобутність, треті зміщують акцент на примарність. і психологічна виразність мотиву. Художники С. Ковальчук, Д. Стецько, Я. Новак, Б. Ткачик, М. Лисак, В. Козловський, М. Ніколайчук прагнуть до асоціативно-символічного змісту. Тривожний голос на захист природи піднімає С. Ковальчук («Пори року», «Імпровіз», 1999). Творчість Д. Стецька вирізняється розумінням глибинної сутності національного духу і моральної проблематики («Пори року», «Гречаний мед»), історичної теми – глобальністю подій («Охрещені могили»). . . Так Новак тяжіє до символічного ускладнення образів за допомогою фольклору. Б. Ткачик малює землю й людину в органічній єдності («Діалог з дитинством», «Дерево життя», «Три покоління», 1982) і тим самим створює духовне вираження рідного краю. Патріотичне почуття пройняло всю творчість митця: «Голодомор» (1993), «Вічна мелодія».

Архітектурні краєвиди набули різноманітної виразності: емоційної загостреності в Є. Неймана, лірико-споглядального характеру в І. Голоменюка та

В. Санжарова. Висока культура українського живопису завжди ґрунтувалася на здобутках європейського мистецтва та глибоких національних традиціях [31].

У ХХІ столітті зберігаються традиційні тенденції розвитку ландшафту: відображення міста як промислового середовища; Споруди як історико-культурне та побутове середовище існування людини, що відображає взаємозв'язок «друга природа – людина – суспільство – природа». У переважній більшості сучасних архітектурних ландшафтів присутні всі ознаки споріднених жанрів, які виступають засобами самовираження майстра. Поряд з цим поширюється фентезійно-абстрактний напрям розвитку архітектурного ландшафту. Так, О. Дубовик та О. Міловзоров практикують авангардне, абстрактне мистецтво. Одеський художник О. Недошитко продовжує традиції класичного авангарду. О.Лірнер створює психологічно фантастичні пейзажі Києва, розвиваючи власну творчу манеру та техніку олійного живопису. О. Шумцов створює архітектурні пейзажі в сюрреалістичному ключі.

Неоімпресіоністичний напрям розвитку пейзажу розвивають: Д. Даніш з його підвищеною тональністю відтінків, насиченістю і яскравістю; В. Швайко, створюючи архітектурні пейзажі, сповнені поезії, тонкого відчуття особливої мінливості, динаміки атмосфери Карпат; Л. Веліляєв, Г. Франко, А. Іванюк та інші митці. Наші земляки В. Новах, В. Авраменко, Ю.В. Владиславович. До різноманітних пейзажних мотивів зверталися також Бондаренко, С. Головатий, А. Гук, В. Мішуровський, О. Юрченко, А. Труфкін. Останнім часом зростає мода на стиль, який уже отримав назву «фігуративізм», з містичними пейзажами О. Левчишиної та С. Маруса, композиціями О. Анди, Ю. С. Маруса та ін. Знову повернувся С. Марус та ін. Нікітіної, П. Тараненка, де переплітаються романтичні пейзажі, релігійна тематика та історичні стилізації.

Образотворче мистецтво дійшло до того моменту, коли лідера немає і, ймовірно, ніколи не буде. Прагнення зацікавити глядача, слухача, знавця новими відкриттями чи розробками сьогодні є життєвою необхідністю та засобом виживання всього, що претендує на мистецтво.

Проблема пейзажу епохи постмодерну висвітлюється в таких аспектах:

1. Митців поділяли на «хороших» і «поганих». Оцінку «добре» отримали Я. Бокшай, А. Коцка, Ф. Манайло. Творчість А. Ерделі була оголошена незрозумілою і антигуманною.

2. Художники адаптували свою творчість до вимог радянської доби, а потім під його пензлем з'явилися непереконливі, мляві, нещирі картини, наприклад, образи церкви поступово зникають із жанрових пейзажних творів А. Коцького;

3. Діяльність митців залежить не тільки від їхнього таланту, умов життя, оточення, а й від умов суспільно-політичного життя. Справжній митець не може творити в умовах тоталітарного режиму, його талант найкраще розкриється лише в умовах свободи.

2.3. Декоративний пейзаж: на межі народного й професійного

Декоративний пейзаж – твір образотворчого мистецтва жанру пейзажу, що характеризується деформацією, зміною та спрощенням форми, зміною кольору та об'єму малюнка. Такий декоративний пейзаж у нас можна переглянути в якісному вигляді в обраному доларі. З метою повного розкриття сутності предмета дослідження проведено аналіз його історичного розвитку та етапів еволюції [35].

Яскравим прикладом декоративного пейзажу є українська художниця Тетяна Яблонська, яка протягом свого життя стикалася з великим неприйняттям своїх творів через те, що вона наважувалася йти проти «лінії партії» і втілювати художні ідеї, не піддаючись тиску всюдисущого соціалістичного реалізму. зігнути. Її «літо» таке ж вільне і легке, як і характер художниці. Дитинство не знає кордонів і бачить тільки прекрасний світ навколо себе без перешкод і ворожнечі.

Розвиток національного пейзажу багато в чому пов'язаний з появою київського пейзажного живопису. Можна стверджувати, що з Києвом пов'язана ціла сторінка в розвитку жанру пейзажу у вітчизняному образотворчому мистецтві першої половини ХІХ ст. і в наступні часи. Роботи становлять великий пізнавальний інтерес, що є наслідком постійно зростаючого інтересу до країни та її міст. Пейзажна панорама Києва, особливо його печерної частини, зростання інтересу до старожитностей середини століття привертали увагу українських та зарубіжних митців.

У той час з'явилося багато видів гравірованих і літографованих альбомів, у журналах постійно друкувалася велика кількість архітектурних і пейзажних зображень, архітектурних мотивів. Більшість творів присвячені Києву, мають позадокументальний характер і пізнавальний зміст, вони пройняті глибоким хвилюванням автора від споглядання краси, що робить їх яскравими явищами свого часу [45, с. 21].

Завдяки рідкісному поєднанню історичних реліквій, неповторного ландшафту та поетичної природи Київ століттями зберігав свою чарівність в очах митців. Художники радянської доби, які побачили небачену розкіш столиці Радянської України, вписали яскраву сторінку в образотворчий літопис Києва.

Варто згадати О. Панщенка, у творчості якого київська тема стала домінуючою. Він відродив міський пейзаж як жанр в українському радянському мистецтві. Накресленим ним шляхом йдуть його наступники – О. Бабкова, І. Бабтечко, Г. Польовий, О. Фіщенко. Активне ставлення до розвитку київського архітектурного ансамблю в повоєнні роки знайшло відображення у творчості сучасних художників. Для них на першому плані не висловлювання, а індивідуальне вираження ставлення до обраного мотиву.

Саме образне розмаїття характеризує твори радянських майстрів, що носять характерні риси методу соціалістичного реалізму. Пейзажі також наповнені історичним оптимізмом, відображаючи головну рису радянського способу життя. Провідне місце в історії українського пейзажного живопису належить найдавнішій, київській малярській школі, з київською пейзажною

школою тематично, стилістично та стилістично образотворчим втіленням споріднена творчість майстрів Дніпра, Полтави, Житомира, Харкова, Луганська.

Його створення відбулося насамперед завдяки Київському державному художньому інституту – одному з найбільших мистецьких закладів країни, який остаточно утворився за радянської влади, де виникла ідея органічного поєднання професійної підготовки та виховання Його світогляду та переконання були основою для підготовки громадянина-художника. Ця освітня основа, заснована на засадах соціалістичного реалізму, і навчальний процес визначають характер усієї радянської художньої школи, особливо київської.

У 1917 р. з ініціативи видатних українських митців О. Мурашка, Г. Нарбута, Ф. Кричевського та М. Бурачека було засновано Академію мистецтв, яку у 1922 р. перетворено на Інститут образотворчого мистецтва. Твори вчителів та учнів школи М. Пимоненко, О. Мурашко, С. Костенко, Ф. Кричевський, О. Шовкуненко, К. Трохименко, Г. Дядченко, І. Їжакевич, Г. Світлицький, Ф. Балавенський, М. Жука, В. Замірайла, Ф. Красицького, С. Яремича та ін. відбилося прагнення до правдивого відображення тогочасної дійсності, інтерес до життя та побуту українського народу. На формування ідейно-творчих і педагогічних засад вплинула творчість художників-мандрівників, зокрема І. Репіна, М. Ге, В. Полєнної. Школа об'єднала мистецькі сили Києва та сприяла зміцненню творчих зв'язків між мистецтвами України та Росії [35].

Діяльність школи заклала основу мистецької освіти не лише в самій столиці, а й у всьому східноукраїнському регіоні. Микола Мурашко — чудовий педагог, засновник Київської рисувальної школи, одного з головних осередків мистецького життя України.

За своє життя Мурашко створив багато живописних і графічних робіт. З 1970-х років інтенсивно займається живописом, особливо пейзажем. Тематика творів митця різноманітна, але найчастіше він звертався до зображення величних просторів Дністра з крутими берегами та мальовничою рослинністю. Серед них – поетичний пейзаж «Вид на Дніпро з Володимирської гірки», в якому

композиція умовно поділена на дві частини: одну, виразнішу, з неспокійними вигинами піщаного берега, рибальськими хатинками на передньому плані, і другу – «Вид на Дніпро з Володимирської гірки». - з неспокійними вигинами піщаного берега. – з тихою величчю Дніпра. Мальовнича світло-жовтувато-коричнева гама вдало поєднує колорит землі, буйної зелені, хат, блакитного Дніпра з далеким туманним берегом, урівноважуючи ці дві частини [46, с. 152].

Творчість Марфи Тимченко, яка була безперервною і тривала до останніх днів її життя, є абсолютно новим явищем у мистецтві народного малярства. З одного боку, майстриня була міцно вкорінена в традиціях народного орнаменту, з іншого – середовище професійних митців, у якому вона жила і працювала в Києві з кінця 1930-х років, сприяло створенню унікального, надзвичайно оригінального явища. у її творчості, в якій підвищене почуття природи з її святковим колоритом, постійною мінливістю, суто самобутньою народною поезією та образотворчим узагальненням побаченого й серцем відчутого (Додаток Б 2.3.1 і Б 2.3.2) .) [46].

Основою художньої освіти в Художньому інституті був реалістичний метод, побудований на глибокому вивченні живого матеріалу та оволодінні навичками, з акцентом на літню практику студентів, основою якої була майстерня з натури. Багато довоєнних дипломних робіт стали надбанням українського образотворчого мистецтва, зокрема картини Ф. Кличка, І. Іванова та ін. У довоєнні роки тут виступали такі видатні пейзажисти, як Т. Яблонська, Є. Волобуєва та Г. Меліхов, які закінчили Київський художній інститут. В основі Харківської школи образотворчого мистецтва оригінальність і новаторство поєднані з класичними традиціями.

Своєрідність художньої творчості Харкова значною мірою визначається специфікою історичного розвитку регіону, характером художнього процесу в країні, високим рівнем міської культури, виникненням та історією художньої освіти. Початок активного розвитку професійної освіти з образотворчого мистецтва пов'язують із відкриттям у 1869 р. у Харкові першої в Російській імперії приватної рисувально-малярської школи [71].

Ця школа, організована Марією Раєвською-Івановою, проіснувала майже 30 років і була передана місту в 1896 році. На його базі виникла міська школа рисунку і живопису, яка в 1912 році стала базою для створення художньої школи, підпорядкований Петербурзькій академії. У радянські часи училище було перетворено на технікум, згодом – на Художньо-промисловий інститут, а за часів незалежної України – на Харківську державну академію дизайну і мистецтва [47].

Остання чверть XIX – початок XX століть» представлена мистецькою спадщиною чотирьох корифеїв українського малярства – Сергія Васильківського, Михайла Ткаченка, Петра Левченка та Михайла Беркоса, яких вважають засновниками харківської пейзажної школи. Їхню творчість вирізняє тонке, лірико-поетичне сприйняття природи, інтерес до української історії, етнографії та фольклору [48].

Малярський характер П.О. Левченко певною мірою еволюціонував з часом. Для його ранніх робіт характерні ретельні деталізовані описи, максимально широке використання можливостей тонового живопису («Дуби», «Бах-ім-Вальд»), тоді як твори XX століття демонструють більшу декоративність і малярське узагальнення («Дуби», «Бах у лісі»). Путивльський Молчин монастир», «Біла хата».М.Беркос (1861 – 1919) закінчив Академію зі званням художника 1-го ступеня та правом чотирирічної закордонної поїздки за казенний кошт.

Подорожуючи Європою, Михайло Андрійович вивчав живописні скарби музеїв Франції, Німеччини, Іспанії, Італії та Швейцарії. Сонячний і талановитий художник намагався бути собою, щодня щось творити. Михайло Беркос поринув у мистецьке життя Харкова, мав багато друзів-однодумців, серед яких поет Хлебніков, історик Багалій, педагог Алчевський. З 1904 р. викладав у рисувально-малярській школі М. Раєвської в Харкові. З його ініціативи у 1912 році було відкрито Харківське художнє училище, одним із провідних викладачів якого Михайло Андрійович був до 1917 року.

Висновки до 2 розділу

Пейзаж набуває філософського змісту. У другій половині 70-х років зображення природи набуває інших акцентів - це вже не супровід основної теми, а складна композиція, в якій сюжет збагачується додатковими значеннями. Образ природи не протиставлений чомусь іншому – цивілізаційному, міському. Перш за все, це природа в цілому в гармонійному зв'язку з людиною – Творцем. Особливе місце займає рукотворний «предмет другої природи». Промисловий, архітектурний та містобудівний ландшафт зберігає свої традиції. Сам творчий процес спрямований на дослідження та рефлексію естетичного значення другої природи.

Проблема пейзажу епохи постмодерну висвітлюється в таких аспектах:

1. Митців поділяли на «хороших» і «поганих». Оцінку «добре» отримали Я. Бокшай, А. Коцька, Ф. Манайло. Творчість А. Ерделі була оголошена незрозумілою і антигуманною.

2. Художники адаптували свою творчість до вимог радянської доби, а потім під його пензлем з'явилися непереконливі, мляві, нещирі картини, наприклад, образи церкви поступово зникають із жанрових пейзажних творів А. Коцького;

3. Діяльність митців залежить не тільки від їхнього таланту, умов життя, оточення, а й від умов суспільно-політичного життя. Справжній митець не може творити в умовах тоталітарного режиму, його талант найкраще розкриється лише в умовах свободи.

РОЗДІЛ 3. ПЕЙЗАЖ У ЖИВОПИСІ ХУДОЖНИКІВ ОДЕСЬКОЇ ШКОЛИ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ПОШУКИ ВИРАЗНОСТІ

3.1. Класичний пейзаж у сучасному художньому житті одеської школи живопису

Серед провідних осередків мальовничого краєвиду півдня України мають бути пейзажні школи Одеси та Криму. Важливе значення для українського образотворчого мистецтва має одеська живописна школа, яка мала тривалу історію становлення. Одеське професійне художнє училище було засноване в другій половині 19 століття (28 лютого 1865 засновано Товариство красних мистецтв).

Крім художників, до товариства входили вчителі малювання, фотографи та представники місцевої інтелігенції. Першим президентом товариства був князь С. Воронцов. Одним із головних завдань у створенні такої школи суспільство вбачало пошук і розвиток талановитих самородків серед бідних верств населення, тому це було безкоштовне навчання для вихідців з бідних сімей.

Проте пейзажу в програмі художньої школи не було. І. Рєпін тоді казав: «Одеська школа — це єдина школа, яка вчить правильному розумінню і погляду на мистецтво». У подальшому, в різні роки, такі видатні майстри, як В. Кандинський, І. Бродський, М. Бодаревський, О. Браз, Є. Буковецький, Т. Дворніков, С. Кишинівський, Р. Судковський, Б. Едвардс освіти в Одеса . Б. Анісфельд, В. Баранов-Россіне, Г. Головков, П. Нілус, О. Шовкуненко, С. Колесніков, Т. Фраєрман, Д. Бурлюк, М. Греков, С. Колесніков, Е. Кибрик [56, с. 48].

У 1900 році рисувальна школа і технікум були об'єднані і реорганізовані в художню школу з відділами живопису, скульптури та архітектури. Школа все ще мала підтримку Академії мистецтв у Петербурзі: вона працювала за програмами Академії, яка, у свою чергу, контролювала добір викладацького складу школи. З 1921 року навчальний заклад має назву Академія ІЗО, згодом Інститут красних

мистецтв. У 1930 році він знову отримав назву Одеський художній інститут, через кілька років, з 1935 року - Одеський художній технікум у зв'язку з відкриттям Київського художнього інституту. З 1890 р. в Одесі також діє Товариство південноросійських художників - найбільше творче об'єднання на території України кінця ХІХ - початку ХХ ст.

Компанія давно відіграє важливу роль у громадському та культурному житті Одеси. Організація мала статус Незалежного творчого об'єднання художників Одеси. Серед засновників та найактивніших членів товариства відомі художники: К. Костанді, Г. Ладиженський, Б. Едвардс та інші. Величезний внесок у діяльність організації зробили представники молодшого покоління одеських художників: Г. Головков, Т. Дворников, П. Нілус [56, с. 48].

Одесит Кириак Костанді (1852-1921) відомий як чудовий живописець, тонкий майстер колориту, автор значних жанрових творів і сонячних пейзажів. Виріс у традиціях кочівників, Костанді вже у своїх перших творах звертався до важливих тем сучасності. Він був близький і розумів людей праці, їхнє життя, їхні переживання. Він поглибив досягнення пленерного живопису, навіть малюючи побутові картини з натури, що визначало їхню емоційність. У своїх невеликих роботах Костанді прагне до зображально-часової і психологічної єдності, важливої для майстрів французького імпресіонізму.

Це була своєрідна трансформація живописної системи імпресіонізму на мистецький ґрунт, зораний кочівниками. Пошуки Костанді багато в чому збігалися з новим живописним напрямком, започаткованим його російськими сучасниками К. Коровіним і В. Серовим у середині 1880-х років. У 1887 році художник подорожував до Франції. Після цього в його творах, написаних в Одесі, колорит набуває надзвичайної вишуканості. З природою органічно пов'язаний образ людини – спокійної, високої, сповненої гармонії ліній і кольорів («Весна» (Доп. Б 3.1.1.) (1892), «Сутінки. Стара корова» (1897).

На виставки ТПРХ до Одеси привозили свої роботи відомі художники з Москви, Петербурга, Варшави, Риги, Києва, Полтави та ін. У різні часи в експозиціях ТПРХ можна було побачити роботи В.А.Серова, І.Левітана,

Н.Мурашко, М.Пимоненка, В.Кандинського та багатьох інших відомих вітчизняних художників. Багато його членів брали участь в Одеському товаристві красних мистецтв, були викладачами рисувальної школи, що існувала при цьому товаристві [56].

Творчість багатьох художників характеризується тонкими, вишуканими колористичними рішеннями, інтимністю та ліризмом. Найпопулярнішим жанром є пейзаж під відкритим небом. Традиції ТПРК продовжені у творчості сучасних одеських художників. Серед художників, чий творчий шлях починався на виставках, такі видатні майстри мистецтва ХХ століття, як В. Кандинський, Н. Альтман, В. Баранов-Россіне, Д. Бурлюк, А. Шовкуненко. Чудовими колористами були П. Волокідін та О. Шовкуненко. Її висока живописна культура визрівала в барвистій мові імпресіонізму. Діапазон художньої творчості досить широкий: портрет, натюрморт, особливо пейзаж [57, с. 219].

Одеський живопис славиться своїм пейзажним жанром, який домінував до нашого часу. Одеське художнє училище увійшло в історію образотворчого мистецтва України як школа під відкритим небом. В Одесі вже понад сто років існує безперервна традиція пленерного живопису, яка є основою для художників сучасного мистецтва.

Розглядаючи особливості та стиль картини, слід зазначити, що яскраве сонячне освітлення півдня є чинником, який визначає якість «розпису» картин одеських майстрів. У період «відлиги» 1960-х рр. провідні художники України (Т. Яблонська, Ю. Бокшай, Ф. Манайло, А. Коцка та ін.) відмовляються від вирішення яскравих пленерних завдань, звертаються до декор. форма . Одеські живописці, на відміну від митців інших регіонів України, ніколи не поривали свого зв'язку з пленером [58].

Пленерне малярство дозволило виразити особистий світогляд і втілити позачасову тему взаємовідносин людини і природи. Світлий простір Північного Причорномор'я – ідеальне місце для пленерного живопису.

Одеська живописна школа, як важлива частина українського мистецтва, зберегла здобутки європейської та національної живописної культури кінця ХІХ

– початку ХХ століття в період панування методу соціалістичного реалізму. Пейзажний жанр, вільний від соціального навантаження, більшою мірою давав митцям можливість проявити свою індивідуальність і втілити свій душевний стан через сприйняття природи.

Для одеських художників, на відміну від майстрів інших регіональних шкіл, проблема передачі світлоповітряного середовища в живописі завжди займала чільне місце. А у творчості майстрів ліричного камерного пейзажу: К. Ломикіна, М. Шелюти, Д. Фрумїної, Г. Мещерякової, А. Гавдинського, В. Литвиненка основним прийомом є робота над безпосереднім враженням від природи, її художнє втілення вони несуть із собою суто особисте сприйняття. Для творів раннього періоду характерне більш визначене трактування форми в просторі, є специфічна матеріальність предмета. У зрілий і особливо пізній період спостерігається домінуючий простір [59, с. 30].

Живопис зрілого періоду Д. Фрумїної, А. Гавдзінського, В. Литвиненка, Г. Мещерякової можна назвати імпресіоністським. Ця якість є новою щодо творчості художників ТУРК. Імпресіоністичні дослідження Паризької школи були тут не лише сприйняті сто років тому, а й пережили відродження у 1950-х роках (В. Синицький, М. Шелютій, М. Божій, Л. Токарева-Александрович).

Безперечно, прийнято говорити про малярську школу, яка розвивалася в Одесі з 1960-х років. Тоді відчувався вплив так званого «суворого стилю», який на той час посідав провідне місце в мистецтві СРСР. Ця галузь реалізму, що характеризується силою і лаконізмом форми, виражає справжній, але героїчний зміст. Яскравими її представниками з Одеси є Ю.В. Єгоров, Ю.Коваленко, В.Власов. Особливо плідним був період хрущовської відлиги, коли в Одесі з'явилася дуже велика кількість талановитих і яскравих митців-новаторів.

Їхня творчість так чи інакше виходила за межі офіційного стилю і збагачувалася західноєвропейськими впливами. У 1960-1970-х роках. Відбулося остаточне оформлення Одеської школи живопису, засновник, теоретик і лідер якої Ю.В. Єгоров. Як різнобічний художник, він зумів сформулювати теоретичні основи цієї школи і донести свої погляди до численних учнів і послідовників.

А живопис – це не песимізм, це життєствердження. І Єгоров, пишучи стихії вогню (сонце), води (море), повітря і землі, відрізнявся прагненням до пізнання прекрасного в природі. Художник намагається передати глобальність світоустрою, гармонію в гармонії з природою. Свій внесок у розвиток пейзажного живопису зробили також І Коваленко, В. Сапатов, В. Кабаченко, А. Лоза, К. Ломикін, Г. Павлюк, Г. Бельцов, А. Черняєв. Уважно вивчали світ природи також М. Овсійко, Т. Гончаренко, С. Білик, О. Зоркальцев, О. Мирзін, К. Зарицький. Одеський живопис славиться своїм пейзажним жанром, який домінував до нашого часу. Одеське художнє училище увійшло в історію образотворчого мистецтва України як школа під відкритим небом.

В Одесі вже понад сто років існує безперервна традиція пленерного живопису, яка є основою для художників сучасного мистецтва. Розглядаючи особливості та стиль картини, слід зазначити, що яскраве сонячне освітлення півдня є чинником, який визначає якість «розпису» картин одеських майстрів.

У період «відлиги» 1960-х рр. провідні художники України (Т. Яблонська, Ю. Бокшай, Ф. Манайло, А. Коцка та ін.) відмовляються від вирішення яскравих пленерних завдань, звертаються до декор. форма. Одеські живописці, на відміну від художників інших регіонів України, ніколи не поривали свого зв'язку з пленером [59].

Пленерне малярство дозволило виразити особистий світогляд і втілити позачасову тему взаємовідносин людини і природи. Світлий простір Північного Причорномор'я – ідеальне місце для пленерного живопису. Художники, які працюють на відкритому повітрі, як правило, не акцентують увагу на об'ємно-пластичних властивостях предмета, а показують його у взаємозв'язку з середовищем. Простір і маса стають синонімами та важливими з точки зору кольору. Це пояснюється більш мальовничим трактуванням природи південними художниками порівняно з північними. Художники часто використовують техніку контражур, яка дозволяє передати ефект яскравого світла і колірну насиченість тіней.

Говорячи про відмінні риси Одеської школи, Ю. Єгоров виділив три основні риси - наявність традиціоналізму, який він пов'язував переважно з імпресіонізмом; «Спогади у французькій школі живопису»; «Яскраві відчуття від Одеси з її повітрям, виглядом і настроєм» [60].

Настрій в одеських картинах створюється насамперед переважанням виразних, гармонійних форм, які ідеально розташовані на полотні та мають особливий південний колорит. Для одеської школи характерний ліризм, який уникає драматизму, сила почуттів виражається неекспресивно, через найтонші тональні співвідношення, що виникають на контрасті, перевага тонкості над яскравістю. Її відмінною рисою є цілісність форми, яка, незважаючи на всі перетворення, ніколи не втрачає своєї стійкості і залишається непорушною. Тема одеситів характеризується зрілістю: форми, кольору, фактури в цілому.

Фігурація є визначальною якістю одеської школи живопису, це стосується як нерепрезентативного, так і фігуративного живопису. І почуття міри, і професіоналізм, що впливає з традицій навчання в Одеському художньому училищі, де Ю.В. Велике значення має проведена Єгоровим його новаторська діяльність. Мав вплив як на авангардистів, так і на нонконформістів в Одесі. Мистецтво цього майстра донині є основою сучасного мистецтва Одеси. Особливість художнього методу майстрів образотворчої форми – Ю.В. Єгоров, О. Слешинський, А. Лоза, В. Власов, М. Тодоров – це поєднання роботи в майстерні під відкритим небом. Такий синтетичний прийом дає змогу поєднати в композиціях високу умовність формального вирішення та переконливість яскравого стану. У пейзажному живописі спостерігається тенденція до поєднання станкових і монументальних елементів.

Зображення природи Криму, моря, відображене у творчості митців Кримської школи, дає можливість вирішувати проблеми загальнокультурного характеру та розглядати досягнення та самобутність їхньої творчості в контексті культурної сфери. України. Україна і Європа. Художньо-педагогічна діяльність І. Айвазовського, К. Богаєвського, М. Волошина та М. Барсамова також дає можливість торкнутися проблем традиції та новаторства, взагалі та конкретно у

створенні художнього образу морських пейзажів. Важливо підкреслити значення творчості кримських пейзажистів, у творах яких яскраво відображена природа Кримського півострова.

Простежується розвиток творчості відомого нині вітчизняного художника Петра Столяренка, який прийшов до широко використовуваного імпресіоністами ліричного пейзажу та докорінно змінив образотворчу мову. Звернення до спадщини імпресіонізму простежується і в творчості інших представників старшого покоління кримських художників. Різноманітні стани місцевої природи зображені в пейзажах Аркадія Стрелова «Розтанув сніг» (1973, с. 12), Степана Ярового «Тихий ранок» (середина 1950-х, с. 13), Сергія Бакаєва «Квітуче село» (Доп. (наприклад, 3.1.3). Нова плеяда талановитих кримських пейзажистів з'явилася в 1970-1980-х роках, продовжуючи використовувати спадщину імпресіонізму. Серед них М. Дудченко, В. Карелін, Є. Риман, П. Шумов (Ялта), С. Советніков (Феодосія), В. Щесняк, О. Спольський (Керч), С. Смирнов (Алушта), О. Молчанова. . (Сімферополь), О. Шабадей та ін.

3.2. Одеські пейзажисти у семантиці візуального мистецтва ХХІ ст..

Виявлено деякі загальні тенденції жанрово-видової специфіки нонконформістської творчості 1960-80-х років. У 1960-х роках, під час зародження нонконформістського мистецтва в Одесі. Це пов'язано з тим, що більшість митців на початку 1960-х років отримували професійну підготовку (в Одесі в художній школі чи художній школі, або в університеті Петербурга чи Москви), але основна увага була спрямована на самостійну роботу і не було «офіційного» Освіта, найголовніше

Організуючим фактором стала атмосфера творчого спілкування. Наприкінці 1950-х — на початку 1960-х років навчання полягало у вивченні досвіду «класиків», про що свідчать акварелі 1959 р. В. Хруща і В. Стрельникова,

виконані в дитячій художній школі, навчальні малюнки Л. Ястреб і В. Маринюка з класичним світлотоновим моделюванням форми в просторі, передачею реальних пропорцій людини, отриманням «школи», досвідом академічної підготовки.

Рання творчість В. Хруща та С. Сичова підтверджує наявність імпресіоністського світосприйняття, теплого колориту, передачі світла та кольору в просторі. Натюрморти В. Хруща нагадують нам про спадкоємність традиції «південноруської» школи та «самостійників», особливо Т. Фраєрмана.

Вже тут проявляються такі якості, як скромність, інтимність, споглядальність, витончений смак. У період розквіту соціалістичного реалізму «метод правдивого відображення дійсності» мав знайти своє відображення у творчості художників.

Середина 1960-х — початок 1970-х років позначена творчими пошуками. Багато художників звертаються до міської теми. «Натхненником» багатьох творів є сама Одеса. У 1960-1970-х роках В. Стрельников, В. Басанець і Л. Ястреб створили численні краєвиди старої Одеси з її неповторним колоритом: райони біля Привозу, центр і передмістя Одеси в Старій Молдованці: «На ближньому Привозі» за кн. Л. Ястреб (1960-ті), В. Стрельникова «Будинок з червоним дахом» (1965), В. Басанець «Пейзаж з оперним театром» (1964), «Жовтий будинок» (1966), «Притягання» (1966).

На прикладі цих творів можна відзначити відхід від копіювання реальності, занурення в композиційний пошук, очищення від другорядних деталей, відмову від умовності просторового вирішення та зведення основних елементів до символів, знаків, побудови «світу». моделі».

Спостерігаються локалізація основних колірних плям, просторове сприйняття кольору, особлива увага до силуету, багатофігурності композиції, відхід від характерного для одеського живопису «пленеру», «імпресіонізму» до «мальовничості». Саме ці «прогулянки» околицями старої Одеси зумовили у творчості В. Стрельникова перехід від реалістичних образів до абстрактних форм, що почало проявлятися, наприклад, у «Міському пейзажі» (1966).

Характеристики геометричної абстракції зрозумілі. 1970-ті були найбільш плідними, багатими на експерименти з новими формами та мовою мистецтва, цікавою творчістю багатьох нонконформістів.

Саме в станковому живописі найповніше втілені провідні теми та ідеї. Саме в ці роки митці знаходять теми і створюють стиль письма, який буде зберігатися на довгі роки. Мистецтво було свого роду ескапізмом.

У 1980-х роках попередні теми були вдосконалені та розвинуті далі. Техніка олійного живопису багатьох одеських художників (В. Стрельников, О. Стовбур, В. Тюпко, С. Савченко), творчість яких ми розглядаємо, у 1980-х роках поступово поступається місцем темпері, акрилу, що пов'язано з переходом до до реалізму в бік більш умовного, абстрактного зображення.

Організація площини у цих художників призводить до архітектурно-композиційної завершеності твору (речі в собі), що не потребує обрамлення, і багато художників поступово відмовляються від використання обрамлення. Розміри творів одеських нонконформістів коливалися від великих монументальних панно до невеликих панно (колажі, графіка, кераміка, скульптура), але зберігали монументальність картин, пов'язану з експонуванням на квартирних виставках у невеликих кімнатах і по колу друзів, з інтимністю, сприйняттям товаришкості (на відміну від офіційних гігантських полотен на замовні теми радянської ідеології 1960-70-х років і на відміну від великих картин трансавангардистів для виставок, скажімо, у московському «Манежі», який з'явилися в другій половині 1980-х років.

Такими є основні теми, мотиви станкового живопису одеських художників 1960-80-х років, у якому проявляється волелюбна бездоганне мистецтво соцреалістичної ідеології, абстрактність, натхнення, подібне до дитячого світосприйняття («чоловік, що грає»). , Узагальнення – пейзаж Одеси: пейзажний образ, земний світ, живий острівець аполітизму, піднесений, ідеальний світ, місто біля моря, конструктивний пейзаж (мотив міста біля моря з О. Волошинова «Будинок на березі»). (1993) (Рис. Г.3.2.1.), Сонячна або курна Одеса з маленькими кольоровими будиночками В. Маринюка «Дівчата і місто» (Рис.

Г.3.2.). 2), міський фольклор Л. Ястреб. «Карусель» (1971) (рис. 3.2.3), Л. Дульфан «Одеський двір» (1970-ті) (рис. Д. 3.2.4), В. Рисович «Вулиця Привізна» (1980-ті) (рис. Д. 3.2.5), В. Басанта «Пейзаж з оперним театром» (1965) (рис. Д. 3.2.6), прями та округлі контури скелястого узбережжя Чорного р. на морі (В. Стрельникова «Хатина рибалки» (1970) (рис. Г.3.2.7), О. Волошинова «Маяк» (1992) (рис. Г.3.2.8), В. Цюпка «Сутінки» (1992) ((рис. Г.3.2.9) Портрет друзів – це поширене явище в нонконформістських колах: В. Басант «Потрійний портрет» (1975), О. Ануфрієв «Портрет Ф. Кохріхта» (1960), О. Ануфрієв «Портрет В. Маринюка (1960-ті), В. Хрущ. «Портрет В. Сальникової» (1983).

Художники-нонконформісти Одеси представляють особливий – «тихий» тип авангарду з не завжди чітко окресленими зовнішніми характеристиками. Багато з них так чи інакше зберегли свою прихильність до образів. Водночас їх безумовним уподібненням досягається «космічність» і водночас інтимність.

Одеські художники-нонконформісти «входять до числа тих художників, які досі пов'язані з таємною сутністю живопису», зазначила А. Ахмерова. – Ваші найкращі картини не можуть залишитися непоміченими поціновувачами справжнього професійного мистецтва» [61, с.3]. Живопис одеської школи завжди впізнаваний: він увібрав сонячне світло і тепло, домінування живих і насичених кольорів, неповторний колорит. вчить довіряти сучасному глядачеві, красі та простоті, людяності та вмінню споглядати по-новому.

Ось як висловлювалися митці-нонконформісти Одеси (за тріадою В. Кандинського) [62]:

- а) індивідуальність – почерк, манера письма майстрів, «присмак Одеси»,
- б) стиль епохи, національні особливості, особливості українського нонконформізму;
- в) елемент чистого і вічного мистецтва: вічні теми розуміння людиною цього світу, життя, материнства, вічності, простору і часу.

3.3. Проблема декоративного пейзажу у творчості митців одеської школи живопису

«Одеська школа живопису» – це поняття, яке справляє як враження самотності природного середовища півдня України, так і наявність власного навчального закладу – Одеської художньої школи [63; 64; 65], а також організовували громадські об'єднання – творчі об'єднання одеських художників, оскільки місцеві художники (або більшість із них) були і є колишніми випускниками та викладачами училища. Поєднання цих елементів і безперервної культурної традиції, що охоплює понад століття, складають визначення «школи».

Художник народжується в ландшафті, знаходить свій шлях, живе і творить у широкому географічному, історичному, культурному полі – що відображено в його творчості. Водночас він своєю творчістю змінюється, створює нову естетичну якість природного середовища, нове його розуміння. Екстравагантність зустрічі степу і моря: глина, вапняк, пісок - з одного боку солоних хвиль і шалено вологе повітря - з іншого, а на додаток - безмежний горизонт, гаряче полуденне сонце і срібляста паморозь. Полин степовий.

Безкрайній обрій степового пейзажу, який потребує вертикалі – хоча б тополю, самотнє вітрило чи монументальна постать кам'яної скіфської баби. Унікальність природного середовища формує відчуття простору, сприйняття кольору, розуміння форми та формує особисту творчість. Візуальний ряд, за словами А. Носенка, формує основні параметри світосприйняття, відчуття та розуміння простору – «особливу атмосферу південного міста» [66, с. 30] і згодом вектор творчих зусиль майбутнього митця, його приналежність до традиції [65; 67; 68].

Майстри Південної України віддають перевагу розвитку пластичного мотиву над літературною складовою та сюжетом. У пейзажній традиції Одеси найчастіше використовуються такі мотиви: подорож, реальна чи уявна, зустріч чи розставання, панорамний морський пейзаж із кораблями на рейді як

запрошення до морської прогулянки, вулиця, алея в міському парку. , вулиця, алея в міському парку, вулиця, алея в міському парку. Стежка вздовж лиману [68].

Кожна дорога, окрім географічних координат, має генетичну пам'ять і починається зі шляху – подорожуючи, ти завжди повертаєшся, принаймні в думках. Відповідно, сенс творчості полягає в пошуку гармонії з навколишнім світом: органічне поєднання традицій і новаторства. Художню цінність твору оцінюють наступні покоління митців, визначає час.

У контексті школи життєвий шлях її засновника К. Костанді, який був викладачем у школі (де й сам свого часу навчався), є головою мистецького товариства, до якого належала значна частина його учнів. Вона виглядає досить відверто.

Згодом став директором міської картинної галереї, яка зберегла більшу частину творчої спадщини одеських майстрів. Таким чином, К. Костанді поєднав ключові принципи формування традицій і в цілому визначив шлях школи на майбутнє. Тож виростало посіяне – для наступних поколінь одеських митців спадщина попередників, формальні здобутки школи стали змістом власного творчого доробку. Одеса – місто художників. Завдяки патріархам школи живопис у мальовничій Одесі досі сприймається насамперед як пейзаж. Водночас у програмах міських художніх навчальних закладів пейзаж як окрема дисципліна не викладався.

Художники Одеси минулого століття не вирізнялися схильністю до теорій і задумів, а спиралися насамперед на власну практику і багато чому навчилися один в одного. За більш ніж столітню історію муніципалітету митці відчували на собі вплив різних мистецьких стилів і напрямків, випробуваних жахами війн і революцій, жорстокими соціальними експериментами.

Докорінні зміни відбувалися в суспільстві, державних установах і кордонах, швидко змінювався статус мистецьких об'єднань і творчості. Відбулися еволюційні зміни у свідомості учасників та в структурі мистецького процесу: зменшився вплив ідеологічних настанов і державного фінансування

творчих об'єднань і закладів культури, зросла роль мистецьких ініціатив приватних структур, галеристів і колекціонерів. У підготовці фахівців та їх діяльності зберігаються консервативні тенденції.

В умовах різкої зміни обставин суспільного життя, ідеологічної кризи та економічних проблем митці Південної України зберегли безцінну спадщину засновників школи – романтичне, піднесене ставлення до навколишнього світу, відповідальний підхід до нього. про майстерність: в Одесі завжди поважали професіоналів і не любили аматорів. Спираючись на здобутки французьких імпресіоністів та власні здобутки пленерного живопису, митці Південної України зуміли створити нову естетичну цінність національного пейзажу – з безмежним простором неба, моря, степу та розмаїттям держав, з великою кількістю яскравих фарб і вібрацій світла і повітря, з відчуттям зв'язку з природою і життям простих людей.

Що стосується проблем декоративного пейзажу одеської школи, то варто почати з аналізу творчості видатних художників. Валентин Хрущ є знаковою постаттю в одеському мистецькому середовищі за привабливістю та впливом на майбутні покоління, поряд із К. Костанді, В. Кандинським, Т. Фрайрманом, Ю. Хрущем. Хрущ. Єгоров. В. Хрущ – один із небагатьох «шістдесятників», хто серйозно сприйняв молоде покоління, з яким працював. Його відвертість у спілкуванні, воля і неабиякий талант приваблювали таких молодих художників, як Ю. Пліс, О. Лісовський, В. Рябченко, Л. Войцехов і організовували з деякими з них спільні виставки в Беляєвому. Під його впливом часом перебували О. Ройтбурд і С. Ануфрієв. Твори В. Хрущова розійшлися по всьому світу, деякі з них знаходяться в найпрестижніших колекціях. Багато історій про нього міфологізовано, але не можна заперечувати, що він впливав і безпосередньо формував культурне середовище Одеси.

Спадщина традицій південноукраїнської школи простежується в одному з перших видатних творів одеського періоду 60-х років «Натюрморт з мушлею». В. Хрущ – майстер облагороджувати буденні речі. «Натюрморт з мушлею» – це зафіксований фрагмент із життя художника. Картина в картині. За спокійним

ритмом предметів, підкресленим горизонтальністю столу, вирує бурхливість емоцій у картині з хмарами, що несуть хвилі, і лише застиглим самотнім вітрилом. Відчуття самотності і романтики пронизує багато натюрмортів Хрущова. Але в жовтогарячому помаранчевому (найяскравіша пляма, що претендує на роль композиційного центру) вирує радість життя. Є спадщина південноукраїнської (одеської) школи живопису на чолі з К. Костанді, Т. Дворниковим, П. Нілусом: імпресіонізм, м'якість і теплота кольору, тривимірність бачення, гра світла й тіні, особливий настрій, щирість. «Портрети» риб на тарілці, на мотузці вимальовується обличчя Хрущова. Картина «Риби» (1960-ті) висіла на мотузці, увічнена. Вони виблискують сріблястою лускою і ритмічно розташовані на побіленій охристою стіні, створюючи ефект присутності. Підпис майстра «В. Хрущ» доповнює і врівноважує всю роботу, яка обрамлена рамою з темного червоного дерева.

Тривимірне бачення художника поєднується тут із декоративністю. Нонконформізм В. Хрущова був образом його життя, артистизмом і художністю його жесту. Крім модерністських напрямів світового мистецтва, в його творчості простежуються і традиції південноукраїнської малярської школи. Серед нонконформістів він мав найбільший вплив на наступне покоління одеських концептуалістів і трансавангардистів.

Творчість одеських художників, як частина загального андеґраундного культурного явища, стала альтернативою офіційному, ідеологічно орієнтованому мистецтву соціалістичного реалізму. Це було досить масштабне (за кількістю митців-«нонконформістів» та широтою мистецьких подій) і системне явище, на відміну від Києва, Львова та інших міст України. Заслуга в тому, що художники частково заповнили нішу між авангардним і сучасним світовим мистецтвом.

Якщо порівнювати проблеми декоративного пейзажу у творчості художників Одеської живописної школи та Київської школи, то можна виділити багато спільного між ними:

1. Митців поділяли на «хороших» і «поганих».

2. Художники адаптували свою творчість до вимог радянської доби, а потім з-під його пензля виходили, наприклад, непереконливі, мляві, нещирі полотна.

3. Діяльність митців залежить не тільки від їхнього таланту, умов життя, оточення, а й від умов суспільно-політичного життя. Справжній митець не може творити в умовах тоталітарного режиму, його талант найкраще розкриється лише в умовах свободи.

Проте одеський художній нонконформізм був відкритий до діалогу з сучасною світовою культурою, не сприймав вимушеної замкнутості, мав самостійний та оригінальний характер, був художньо-естетичним синтезом традицій. Він поєднав модерністсько-авангардистські ідеї з продуктивним переосмисленням основ класичної європейської та східної культур, українського народного мистецтва, південноукраїнської школи живопису та причорноморської культури.

Висновки до 3 розділу

Одеські художники-нонконформісти «входять до числа тих художників, які досі пов'язані з таємною сутністю живопису», зазначила А. Ахмерова. – Ваші найкращі картини не можуть залишитися непоміченими поціновувачами справжнього професійного мистецтва» [61, с.3]. Живопис одеської школи завжди впізнаваний: він увібрав сонячне світло і тепло, домінування живих і насичених кольорів, неповторний колорит. вчить довіряти сучасному глядачеві, красі та простоті, людяності та вмінню споглядати по-новому.

Якщо порівнювати проблеми декоративного пейзажу у творчості художників Одеської живописної школи та Київської школи, то можна виділити багато спільного між ними:

1. Митців поділяли на «хороших» і «поганих».
2. Художники адаптували свою творчість до вимог радянської доби, а потім з-під його пензля виходили, наприклад, непереконливі, мляві, нещирі полотна.
3. Діяльність митців залежить не тільки від їхнього таланту, умов життя, оточення, а й від умов суспільно-політичного життя. Справжній митець не може творити в умовах тоталітарного режиму, його талант найкраще розкриється лише в умовах свободи.

Проте одеський художній нонконформізм був відкритий до діалогу з сучасною світовою культурою, не сприймав вимушеної замкнутості, мав самостійний та оригінальний характер, був художньо-естетичним синтезом традицій. Він поєднав модерністсько-авангардистські ідеї з продуктивним переосмисленням основ класичної європейської та східної культур, українського народного мистецтва, південноукраїнської школи живопису та причорноморської культури.

ВИСНОВКИ

Відзначено, що в системі жанрів образотворчості одне з поважних місць належить пейзажному жанру. Пейзаж у живописі постає відображенням навколишньої дійсності як у реалістичному її відтворенні, так і в різноманітних інтерпретаціях сюжету та способів зображення. На різних етапах еволюції відтворення природи як різновид живопису змінює, подібно до інших жанрів, мистецькі орієнтири, звертаючись до певного мотиву як до конкретного предмету зображення, характерної риси національної ідентичності, або ж наділяючи його глибшими прихованими змістами. Результати науково-методичної роботи свідчать про досягнення поставленої мети дослідження, виконання поставлених завдань дослідження, що є підставою для формулювання наступних висновків.

1. Відповідно поставлених завдань визначено методологічну базу дослідження. Частиною її становлять загальнонаукові методи, які дали змогу відстежити загальні тенденції розвитку та детальну еволюцію пейзажного жанру в українському живописі, відображення в ньому актуальних проблем суспільства та мистецтва. Мистецтвознавчі методи було застосовано в ході аналізу та порівняння творів мистецтва. Задля визначення приналежності картини до певного напрямку окреслено понятійну базу дослідження та основні її терміни. Основним терміном в дослідженні є «пейзаж» та два напрямки його розвитку – «академізм» та «постмодернізм»; дано визначення провідним течіям модернізму.

2. Також, досліджуючи декоративний ландшафт, ми зіткнулися з проблемою невизначеності цього терміну в науковій, художній та методичній літературі. Тому з набору допоміжних понять ми припустили, що поняття «декоративний пейзаж» трактується як: вид пейзажу, як жанр образотворчого мистецтва; твір образотворчого мистецтва, у якому природні мотиви зображуються в первісному або перетвореному людиною вигляді декоративно – площинно, із застосуванням стилізації, трансформації та деформації форм,

використанням місцевих, нетипових кольорів. Використовуючи метод систематизації та аналітичний підхід, ми провели значну кількість мистецтвознавчих описів та аналізу живопису з метою ознайомлення з особливостями розвитку декоративного ландшафту; здійснено класифікацію декоративного пейзажу за характером зображення та мотивом зображення, що поглибило наші знання в цій галузі образотворчого мистецтва та може бути корисним для студентів і викладачів мистецьких напрямків навчання та викладання.

3. Відзначено, що в системі жанрів образотворчості одне з поважних місць належить пейзажному жанру. Пейзаж у живописі постає відображенням навколишньої дійсності як у реалістичному її відтворенні, так і в різноманітних інтерпретаціях сюжету та способів зображення. На різних етапах еволюції відтворення природи як різновид живопису змінює, подібно до інших жанрів, мистецькі орієнтири, звертаючись до певного мотиву як до конкретного предмету зображення, характерної риси національної ідентичності, або ж наділяючи його глибшими прихованими змістами. Методом історико-культурного аналізу ми з'ясували, що історичні жанрові зміни та специфіка дозволили виявити засоби виразності в декоративному пейзажі та композиційні принципи побудови. Таким чином, ми з'ясували, що дотримання певних образотворчих прийомів та оперування виражальними засобами під час створення художнього твору дозволяє побудувати гармонійну композицію, яка вдало розкриває авторський задум та втілює художній образ.

4. Пленер (франц. *plain air*) – живопис на відкритому повітрі, що відтворює кольорове багатство природи, сонячне освітлення й повітряне середовище. Сенс пленерної праці художника у передачі безпосередніх вражень, якомога точної фіксації натурного мотиву – якщо не робити точно, не варто робити взагалі. Але мова йде не лише про перше враження від міського мотиву чи фотографічну точність передачі краєвидів, архітектурних пам'яток, особливостей побуту сьогодення. Натурні мотиви викликають асоціації, будять уяву, напівзабуті спогади про місто.

Важлива роль у набутті плерного досвіду належить невеличкому за розмірами короткочасному етуду з чітко визначеними кольоровими і тональними відношеннями, виявленим характером освітлення. Пластичний мотив зводиться до мінімуму : небо-земля, небо-вода, дахи-дерева, квіти-земля. Живописному етуду передують швидкі графічні начерки, у яких фіксуються визначальні компоненти: характер, динаміка і рівновага основних плям, ритми, врешті - композиційна схема. Основне завдання етуду полягає у відборі елементів зображення і з'ясуванні взаємин між ними. Специфіка проведення плерів вимагає швидкості і точності фіксацій зорових вражень, що досягається шляхом постійної праці, максимальної концентрації творчих зусиль. Художник народжується в пейзажі - пейзажі історичному, соціальному, етнічному. Звичайно, не тільки пейзажна складова впливає на формування художника, існують не менш важливі чинники, як от загальна і фахова освіта, сучасні потреби суспільства у тому чи іншому виді мистецтва, світоглядні уявлення та естетичні уподобання шанувальників.

5. Якщо порівнювати проблеми декоративного пейзажу у творчості художників Одеської живописної школи та Київської школи, то можна відзначити багато спільного між ними:

1. Митців поділяли на «хороших» і «поганих».

2. Художники адаптували свою творчість до вимог радянської доби, а потім з-під його пензля виходили, наприклад, непереконливі, мляві, нещирі полотна.

3. Діяльність митців залежить не тільки від їхнього таланту, умов життя, оточення, а й від умов суспільно-політичного життя. Справжній митець не може творити в умовах тоталітарного режиму, його талант найкраще розкриється лише в умовах свободи.

Проте одеський художній нонконформізм був відкритий до діалогу з сучасною світовою культурою, не сприймав вимушеної замкнутості, мав самостійний та оригінальний характер, був художньо-естетичним синтезом традицій. Він поєднав модерністсько-авангардистські ідеї з продуктивним

переосмисленням основ класичної європейської та східної культур, українського народного мистецтва, південноукраїнської школи живопису та причорноморської культури.

Визначено, що пейзажний живопис від часу набуття Україною незалежності, характеризується свободою художнього самовияву митців в інтерпретації природних образів у поєднанні зі зверненням до національної етніки, та постає відображенням актуальних проблем суспільства. Представниками жанру цього часу є І. Марчук, А. Криволап, Г. Гідора, М. Гейко. Сьогодення пейзажного жанру в Україні в дослідженні представлено також роботами Ю. Вінтаєва та О. Сердюка.

б. За темою дослідження було сформовано візуальний ряд, як наочне підтвердження зроблених у ході написання роботи висновків. Аналіз запропонованих робіт сприяв визначенню провідних тенденцій пейзажу окресленої в роботі доби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ніський Г.Г. На теренах Батьківщини. Творчість. 1960. №3. С.7-8.
2. Нікуліна О.Р. Природа очима митця: проблеми розвитку сучасний пейзаж живопису. Київ, 1982. 175 з.
3. Вивчення пейзажного жанру на уроках образотворчого мистецтва
Режим доступу: <https://www.docsity.com/ru/vivchennyapeyzazhnogohttps://www.docsity.com/ru/vivchennya-peyzazhnogo-zhanruna-urokah-obrazotvorchogomistectva-u-pochatkoviy-shkoli/1421384/zhanruna-urokah-obrazotvorchogomistectva-u-pochatkoviy-shkoli/1421384/>
4. Український живопис. Сто вибраних творів. / Ю.В.Белічко. Київ, 1989. 24 с.
5. Петрова О. «Футуро» Дмитра Нагурного. Українське мистецтво. 2003. №2. С.117-122.
6. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття / С. Д. Безклубенко. — Київ : Ін-т культурології Акад. мистецтв України, 2008. — 343 с.
7. Титов М. Техніка багат шарового олійного живопису // Укр. АМ: Дослідн. та наук.-метод. пр. К., 2001. Вип. 8; Жаборюк А. А.
8. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : у 2 кн. Кн. 1 / ред.: В. Д. Сидоренко; Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. — Київ: Інтертехнологія. — 2006. - 544 с.
9. Цугорка О. П. Закарпатська школа живопису: основні етапи становлення [Електронний ресурс] / Олександр Петрович Цугорка // Культура і сучасність. - 2016. - № 2. - С. 67-71. - Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2016_2_13
10. Штець В. О. Золтан Шолтес та закарпатська школа живопису / Віктор Олександрович Штець // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв . Мистецтвознавство. Архитектура. — 2008. — № 10. — С. 136-141.
11. Шевнюк О. Українська та зарубіжна культура: Навчальний посібник/ Олена Шевнюк,. - 2-ге вид., випр.. - К.: Знання-Прес, 2003. - 277 с.

12. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України 20 ст. / М. О. Криволапов. – Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2006. – 556 с.
13. Отрошко Л. Природні та історичні пам'ятки у творчій спадщині Тараса Шевченка / Л. Отрошко // Україна у світовій історії. – 2014. – № 3 (52). – 214с.
14. Український живопис ХХ – початку ХХІ ст. з колекції Національного художнього музею: Альбом. Хм., 2004; Глушук С. Техніка станкового живопису: Навч. посіб. К.; Уж., 2006.
15. Павлова О. І. Історія українського образотворчого мистецтва кінця ХІХ - ХХ століття / О. І. Павлова. – Луганськ: ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. –124 с.
16. Пузиркова А. А. Стан вивченості проблеми становлення і розвитку українського мистецького авангарду / А. А. Пузиркова // Молодий вчений. - 2018. – № 10(1). – С. 176-180.
17. Шелемехова Н. Неоміфологізм в українському нефігуративному живописі другої половини ХХ століття / Наталя Шелемехова // Сучасне мистецтво. – 2014. – Вип. 10. – С. 227-236.
18. Соловійова Ю. О. Українське мистецтво в історичному вимірі : навч.-метод. посіб. / Ю. О. Соловійова, О. А. Мкртчян ; Харк. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди. – Харків : Точка, 2017. – 89 с.
19. Сидоренко В. Д. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / В. Д. Сидоренко, О. О. Авраменко. – Київ : ВХ, 2008. – 187 с.
20. Петрова О. Третє Око: Мистецькі студії: монографічна збірка статей / Ольга Миколаївна Петрова. – Київ : Фенікс, 2015. – 480 с.
21. Склярєнко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття: регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша) / Галина Склярєнко // Студії мистецтвознавчі. – Київ : ІМФЕ НАН України, 2009. – № 1(25). – С. 67-78.

22. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: розвиток візуал. мистецтва України ХХ – ХХІ століття / Віктор Дмитрович Сидоренко. – Київ : ВХ , 2008. – 187 с.
23. Муратов А. М. Полная энциклопедия живописи / Александр Михайлович Муратов. – Москва : Астрель, 2009. – 448 с.
24. Симоненко С. М. (2005). Психологія візуального мислення. (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. псих. наук : спец. 19.00.01 "загальна психологія, історія психології) Харківський національний університет ім.В.Н.Каразіна. Харків.
25. Шевнюк О. С. (2016). Загальнодидактичні методи в навчанні образотворчого мистецтва у системі вищої освіти. Мистецький інститут художнього моделювання та дизайну імені Сальвадора Далі. №11, 38 - 41.
26. Psikhologiya oshchushcheniy i vospriyatiya.(2009) In L. Ju. V. Нурренрейтер, V. V. Ljubymova, M. B. Мухалеvskoj (Ed.), Moscow, MSC: Astrel.
27. Художники Києва. Живопис. Графіка. Скульптура. Декоративно-прикладне мистецтво. (2000). Київ: ІПРЕЗ
28. Загаєцька, О. (2012) Пленери в Седневі. Образотворче мистецтво, (3-4), 130–131
29. Ковальчук, О. В. (авт.-упоряд). (2011). Анатолій Зорко. Живопис. Київ: Остап Ханко
30. Nissky G.G. In the vastness of the Motherland. Creativity. 1960. Number 3. S.7-8.
31. Nikulina O.R. Nature through the eyes of an artist: problems of development contemporary landscape painting. Moscow, 1982. 175 p.
32. Волошин Л. К. Школа Олекси Новаківського. Образотворче мистецтво. №3. 2000. С.31 – 35.
33. Олтин В. Федір Манайло: Корифею закарпатської школи живопису виповнилося 6 100. Електронний ресурс. URL: <https://zakarpattia.net.ua/Zmi/74166-Fedir-Manailo-Koryfeiu-zakarpatskoi-shkoly-zhyvopysu-vypovnylosia-b-100>

34. Петрова О. «Футуро» Дмитра Нагурного. Українське мистецтво. 2003. №2. С.117-122.
35. Бенц А. Современное искусство. Основы декоративизма в изобразительном искусстве. 2-е, пересмотренное и расширенное издание. – Ольденбург: Мюнхен, 2008. – 139 с.
36. Бойко С. Мовна ідентичність та національна самосвідомість громадян України / С. Бойко, Т. Воропаєва // Календар щорічник. Українознавство, 2006. – 193 с.
37. Ноэль Б.Л. Декоративная живопись / Бернар Людвигович Ноэль. – М.: 2014. – 223 с.
38. Кузин В.С. Психология живописи / Владимир Семёнович Кузин. Москва: Оникс, 2005. – 304 с.
39. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис ХІХ-початку ХХ ст. / Зоряна Лильо-Откович. – К.: Балтія–Друк, 2007. – 120 с.
40. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття / Григорій Скляренко // Сучасне мистецтво. – 2009. – № 6. – 89 с.
41. Скрипник Г.А. Історія українського мистецтва: т. 5. Мистецтво ХХ століття / Г. А. Скрипник. – К.: 2007. – 148 с.
42. Пасічний А.М. Образотворче мистецтво. Словник-довідник / Антон Миколайович Пасічний. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. – 216 с.
43. Ягодовская А.Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-х-70-х годов / Анна Тимофеевна Ягодовская. – М.:Советский художник, 1985. – 184 с.
44. Talbot V. The pencil of nature / Vincent Talbot. – London: Longman, Brown, Green and Longmans, 2016. – 120 p.
45. Никодеми Г. Техника живописи / Генрих Никодеми. – М.: ЄКСМО, 2005. – 144 с. 90
46. Саяпина Е.И. Живопись пейзажа: учеб. Пособие / Елена Иллинична Саяпина. – Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2012. – 51 с.

47. Бенуа А.Н. История живописи / Александр Николаевич Бенуа.– Санкт–Петербург: Шиповник, 1912. – 540 с.
48. Маричевський М. Єднайтесь образотворці! Дбаймо!.. / М. Маричевський // Образотворче мистецтво. – 2001. – №2. – 54 с.
49. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство / Татьяна Валериановна Ильина. – М.: Высшая школа, 2000. – 421 с.
50. Крючкова В.А. Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика. / Виктория Александровна Крючкова – М.: Белый город, 2006. – 315 с.
51. Нагорна Л. Національна ідентичність: український феномен в історичній ретроспективі / Л. Нагорна // Розбудова держави. – 1997. – №8. – 65 с.
52. Логвиненко, Г.М. Декоративная композиция : учеб. Пособие для вузов / Григорий Михайлович Логвиненко. – М. : Владос, 2008. – 144 с. : ил.
53. Стасевич В.Н. Пейзаж. Картина и действительность: пособие для учителей / Вениамин Никифорович Стасевич. – Москва: Просвещение, 1978. – 150 с.
54. Никодеми Г. Техника живописи / Генрих Никодеми. – М.: ЄКСМО, 2005. – 144 с. 90
55. Chenor H. World Art History / Hugh Chenor. – London.: McMillan, 2004. – 119 p.
56. Тарасенко О.П. Художники-просвітителі Одеси. Образотворче мистецтво. 2009. №1. С. 48-49.
57. Крвавич Д.П. Українське мистецтво: навч. посібник у 3ч. Ч.3. Львів, 2005. 268 с.
58. Носенко А.И. Традиции пленэра в живописи Одессы (вторая половина XX – начало XXI века). Проблема света. Традиції та новації у вищій архітектурнохудожній освіті: Збірка наук. праць. Харків. 2003. № 5. С.86-89.
59. Украинские школы живописи: Харьковская школа. Електронний ресурс. URL: <https://art-on-line.com.ua/ru/content/87-ukrainskie-shkoly-jivopisi-harkovskajashkola>

60. Українские школы живописи: Одесская школа. Електроний ресурс.
URL: <https://art-on-line.com.ua/ru/content/86-ukrainskie-shkoly-jivopisi-odesskajashkola>
61. Ахмерова А. Під негласним наглядом. Етюди неофіційної художнього життя Одеси 60-70 років / Альфія Ахмерова // Південь. - 1993. - №16. - 3 с.
62. Кандинський В. Про духовне у мистецтві. - М.: Архімед. 1992, - 107 с.
63. Афанасьєв В.А. Товариство південноросійських художників. Київ: Держвидав образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. С. 130.
64. Декерменджі Н. Сторінками історії // Українська Академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Київ, 2005. Вип. 12. С. 109–116.
65. Tarasenko, A. and Tarasenko, O. (2013b) Stepovi caprichos: Volodymyr Kabachenko. Kyiv; Odesa: IPSM NAM Ukrainy
66. Nosenko, A.Y. (2006a) Plener v zhyvopysi Odesy druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolittia Ph.D. thesis. Kharkiv State Academy of Design and Arts
67. Басанець Т. Лімітарні зони в образотворенні Одеси // Одеса. Мистецька мапа України. Київ, 2009. С. 208.
68. Tarasenko, A. and Tarasenko, O. (2013a) 'Metamorfozy stepovoho prostoru u tvorchosti Volodymyra Kabachenka', Artaniia. Кн. 30– 31(1–2), pp. 58–68.
69. Шаронова Н.А. Инновационные методы обучения в преподавании изобразительного искусства / Нина Александровна Шаронова // Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2015. – 169 с.
70. Шевченко О.В. Національна ідентифікація у становленні Яобразу особистості: дис. канд. психол. наук: 19.00.07 / Шевченко Олена Василівна. – К., 2005. – 213 с. ,
71. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів; упоряд. М. Шафовал. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Знання, 2016. – 341 с. 95

72. Ручнік у прасторы і часе: Матэрыялы Міжнароднай навукова – практычнай канферэнцыі, 19-20 лістапада 1998 года / Агул. рэд. В.А. Лабачэўскай. – Мінськ: БелПМК, 2000. – 188 с.

ДОДАТКИ

Ілюстрації до розділу 1

Перелік ілюстрацій

Рис. А. 1.2.1. М. Тимченко. Озерце. 1989р.

Рис А. 1.2.2 М. Тимченко .Ліс. 1989р.

Рис А. 1.2.3. А. Криволап. Українські Карпати. 2016 р.

Рис А. 1.2.4. А. Криволап. На горі. 2010р.

Рис А. 1.2.5. Л. Шелякін. Київський пейзаж. 2010 р.

Рис. 1.3.1. В. Іванов. Спогади про море. 2003 р.

Рис. 1.3.2.В. Гонтаров. Подвір'я мого дитинства. 1989 р.

Рис. 1.3.3. А. Криволап. Українські пейзажі. 2000-ні рр.

Рис. 1.3.4. М. Гейко. Пейзаж. 1992 р.

Рис. 1.3.5. М. Гейко. Травень. 2005 р.

Рис. 1.3.6. О. Бабак. Зима. 2007 р.

Рис. 1.3.7. О. Бабак. Великий перевіз. 2015 р.

Рис. 1.3.8. Г. Гідора. Небокрай. 2011 р.

Рис. 1.3.9. О. Литвиненко. Поле. 2002 р.

Рис. 1.3.10. О. Литвиненко. Будяк. 2002 р.

Рис. 1.3.11. О. Голосій. Фантастика. 1994 р.

Рис. 1.3.12.С. Животков. Венеція. 1995 р.

Рис. 1.3.13.Н. Мартиненко. Рання зима.

Рис. 1.3.14. Ю. Вінтаєв. Прибій. 2015 р.

Рис. 1.3.15. Ю Вінтаєв. Штиль. 2015 р.

Рис. 1.3.16. О. Сердюк. Відчуття пейзажу.



Рис 2. М. Тимченко. Ліс 1989р.

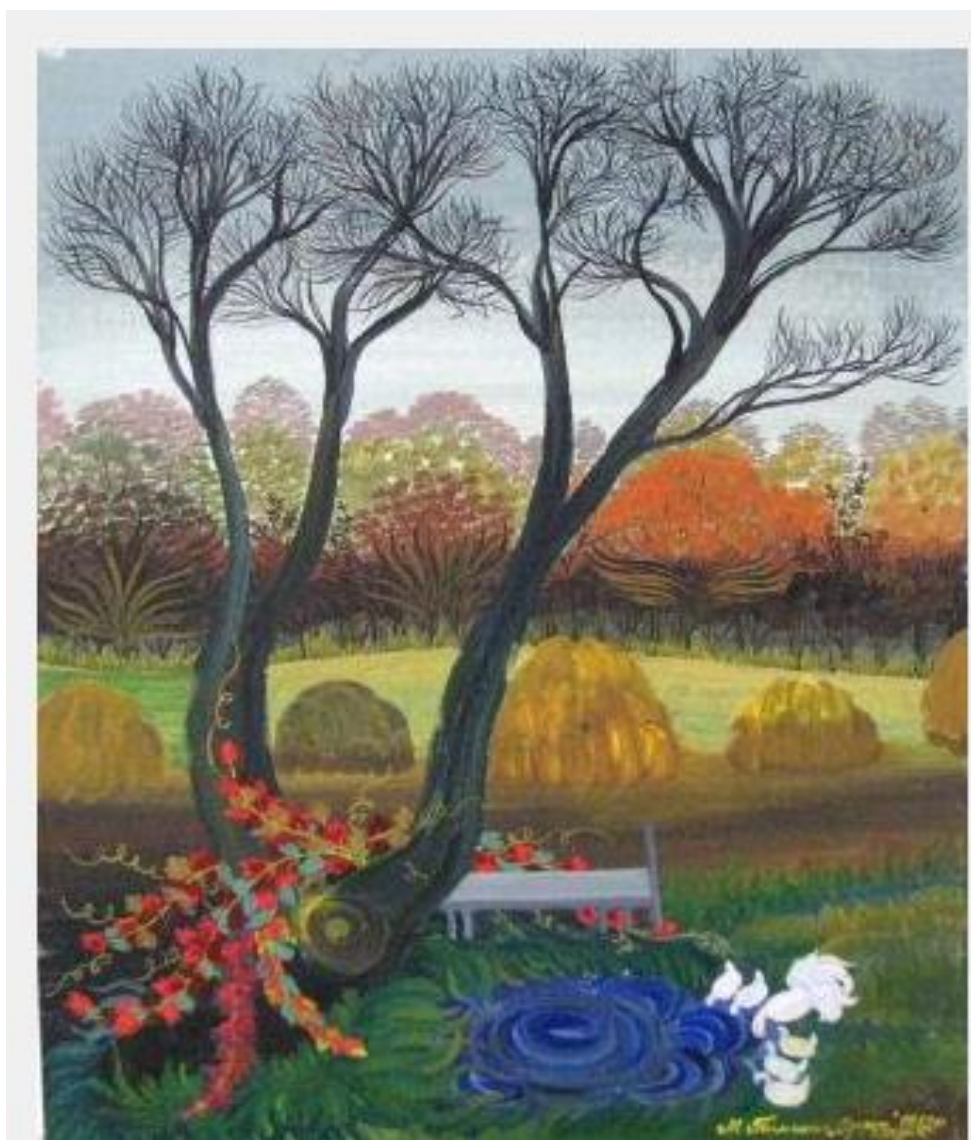


Рис.1. М. Тимченко. Озерце 1989р.



Рис 3. А. Криволап. Українські Карпати 2016 р.



Рис 4. А. Криволап. На горі 2010р.

Рис 5. Л. Шелякін. Київський пейзаж 2010 р.



Рис. 1. В. Иванов. Спогади про море. 2003

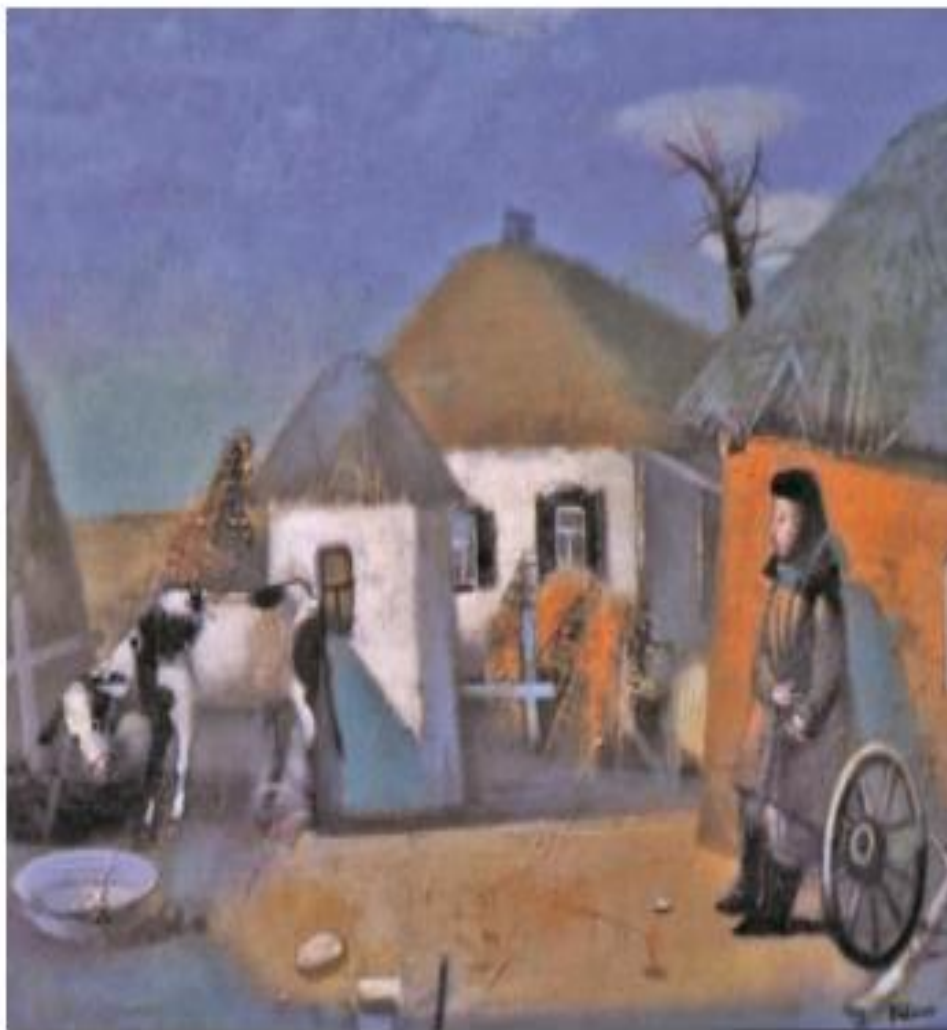


Рис. 2. В. Гонтаров. Подвір'я мого 2003 дитинства.



Рис. 3. А. Криволап. Українські пейзажі. 2000-ні



Рис. 4. М. Гейко. Пейзаж. 1992



Рис. 5. М. Гейко. Травень. 2005



Рис. 6. О. Бабак. Зима. 2007



Рис. 7. О. Бабак. Великий перевіз. 2015



Рис. 8. Г. Гідора. Небокрай. 2011



Рис. 9. О. Литвиненко. Поле. 2002



Рис. 10. О. Литвиненко. Будяк. 2002



Рис. 11. О. Голосій. Фантастика. 1994



Рис. 12. С. Животков. Венеція. 1995



Рис. 13. Н. Мартиненко. Рання зима.



Рис. 14. Ю. Вінтаєв. Прибій. 2015 Рис. 15. Ю Вінтаєв. Штиль. 2015



Рис. 16. О. Сердюк. Відчуття пейзажу

Ілюстрації до розділу 2

Перелік ілюстрацій

- Рис. 1. К. Моне, Враження. Схід сонця, 1872 р.
- Рис. 2. П. Сезанн, Гори у французькому Провансі, 1878-1880 рр.
- Рис. 3. В. ван Гог, Пшеничне поле з воронами, 1890 р.
- Рис. 4. П. Гоген, Вершник перед будинком Гогена, 1902 р.
- Рис. 5. Ж. Брак, Віадук поблизу Естака, 1908 р.
- Рис. 6. П. Пікассо, Світанок на Рієра де-Сан-Хуан, 1903 р.
- Рис. 7. М. Верьовкіна, Червоне місто, 1909 р.
- Рис. 8. С. Далі, Постійність пам'яті, 1931 р.
- Рис. 9. Е. Аднан, Без назви, 2015 р.
- Рис. 10. Г. Віллерме, Спуск, 2014 р. 97
- Рис. 11. Р. Петерсен, Пейзаж, Девіс I, 1962
- Рис. 12. В. Кан, Пальці морських водоростей, 2012 р.
- Рис. 13. Е. Гансон, Долина вогню, 2009 р.
- Рис. 14. Ж.-М. Жаньячик, Маки у Провансі, 2019 р.
- Рис. 15. В. Маргінан, Невідома назва, 2013 р.
- Рис. 16. Ю. Химич Кам'янець-Подільський, 2000 р.
- Рис. 17. А. Криволап, Український мотив. Хата, 2009 р.
- Рис. 18. О. Юрченко, Ворохта, 2012 р.



Рис. 1. К. Моне, Враження. Схід сонця, 1872 р.



Рис. 2. П. Сезанн, Гори у французькому Провансі, 1878-1880 рр.



Рис. 3. В. ван Гог, Пшеничное поле з воронами, 1890 р.

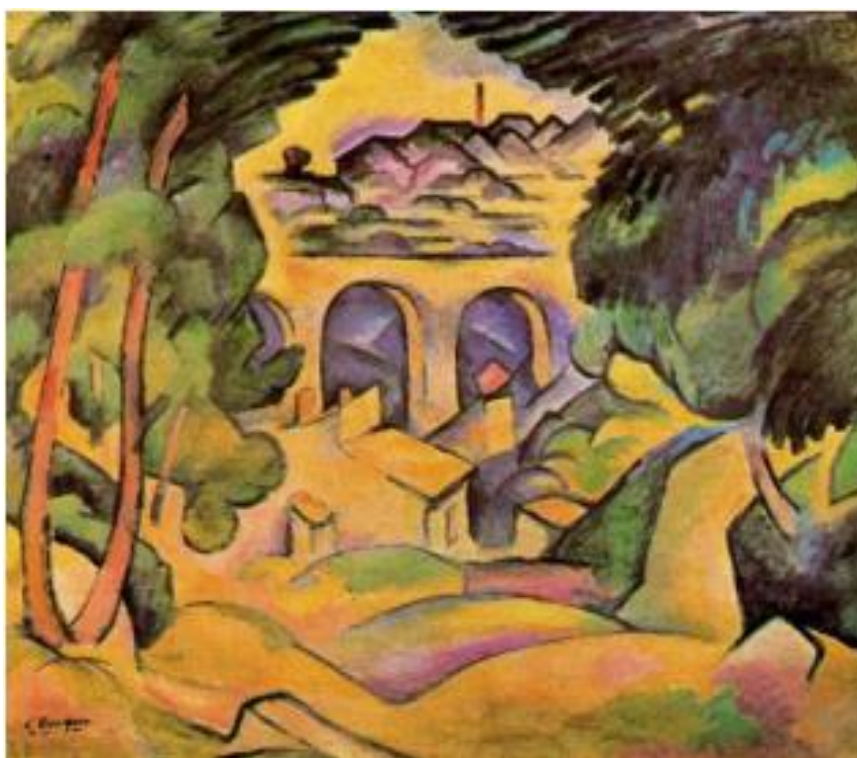


Рис. 4. П. Гоген, Вершник перед будинком Гогена, 1902 р.

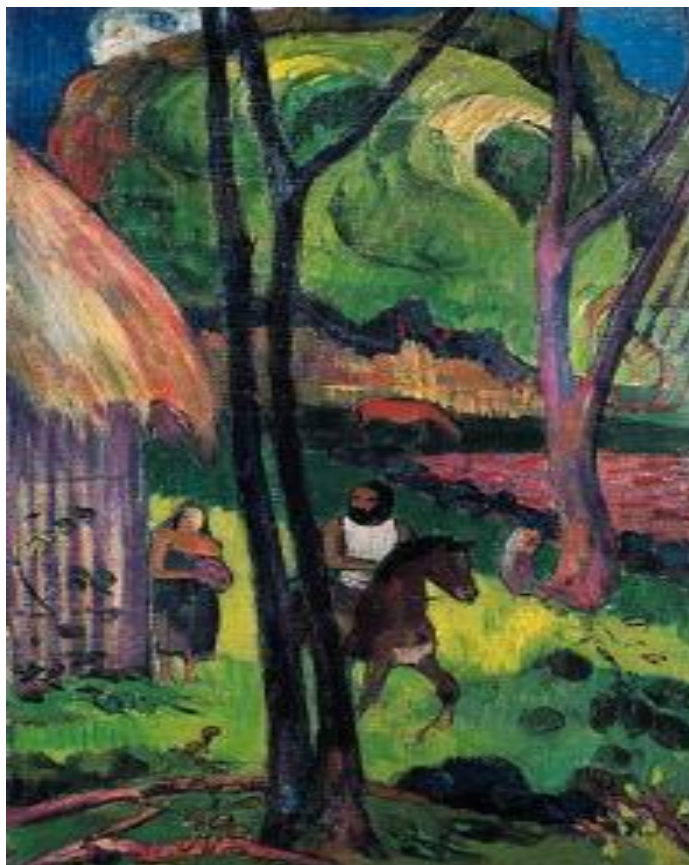


Рис. 5. Ж. Брак, Віадук поблизу Естака, 1908 р.

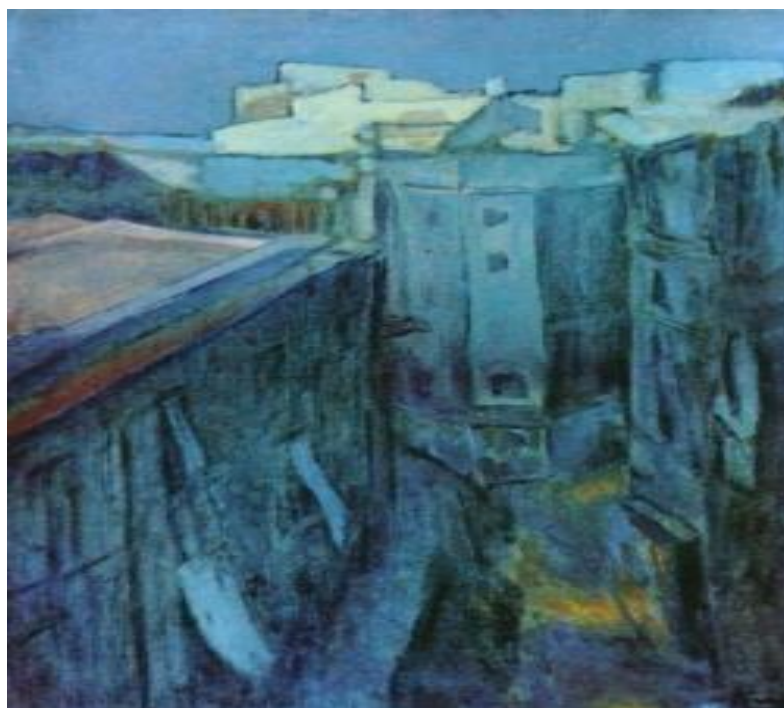


Рис. 6. П. Пікассо, Світанок на Рієра де-Сан-Хуан, 1903 р.



Рис. 7. М. Верьовкіна, Червоне місто, 1909 р.



Рис. 8. С. Далі, Постійність пам'яті, 1931 р.



Рис. 9. Е. Аднан, Без назви, 2015 р.



Рис. 10. Г. Віллерме, Спуск, 2014 р. 97



Рис. 11. Р. Петерсен, Пейзаж, Девіс I, 1962



Рис. 12. В. Кан, Пальці морських водоростей, 2012 р.



Рис. 13. Е. Гансон, Долина вогню, 2009 р.



Рис. 14. Ж.-М. Жаньячик, Маки у Провансі, 2019 р.



Рис. 15. В. Маргінан, Невідома назва, 2013 р.

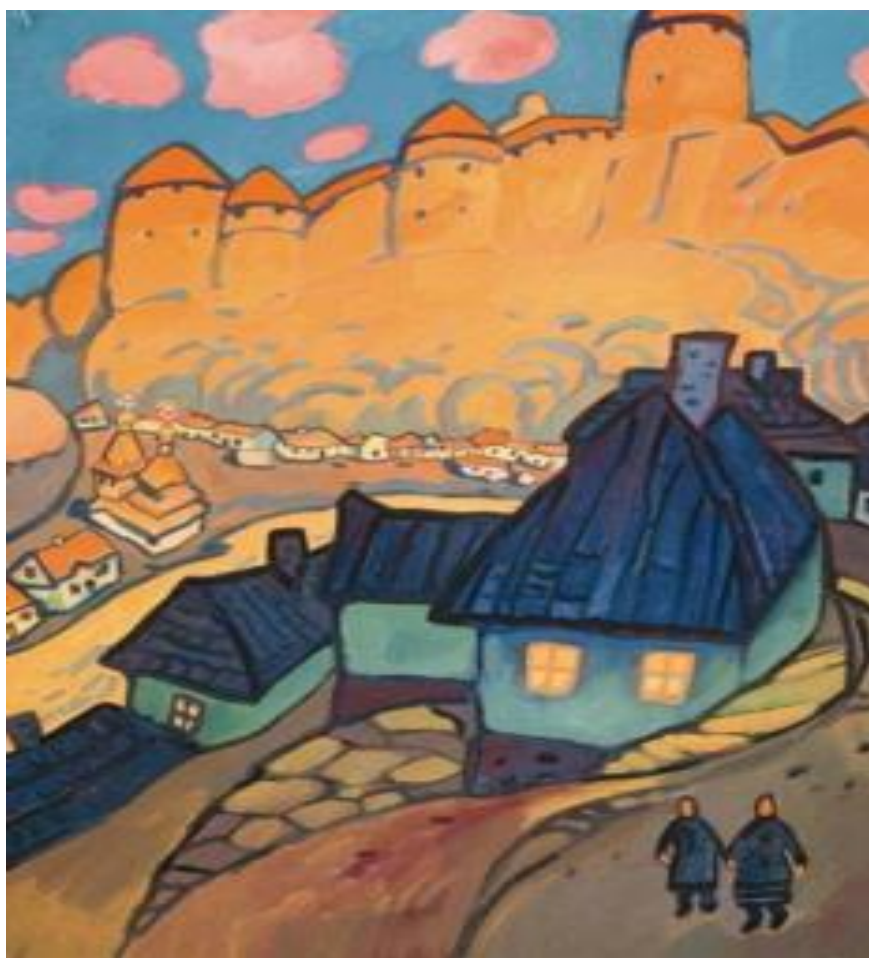


Рис. 16. Ю. Химич Кам'янець-Подільський, 2000 р.



Рис. 17. А. Криволап, Український мотив. Хата, 2009 р.



Рис. 18. О. Юрченко, Ворохта, 2012 р.

Ілюстрації до підрозділу 2.3., 3.1

Перелік ілюстрацій:

- Рис. 1. А. Криволап, Озеро. Вечір, 2016 р.
- Рис. 2. А. Криволап, Сутінки, 2003 р.
- Рис. 3. В. Тернер, Сан-Джорджо Маджоре: ранок, 1819 р.
- Рис. 4. І. Айвазовський, Варяги на Дніпрі, 1876 р.
- Рис. 5. Б. Дугаржапов, Херсонес, 2004 р.
- Рис. 6. М. Ланговський, До шторму, 2000 р.
- Рис. 7. В. ван Гог, Вид моря близ Ле Сент-Марі-де-ла-Мер, 1888 р.
- Рис. 8. П. Синьяка, Сен-Тропе після шторму, 1892 р.
- Рис. 9. М. Реріх, Канченджунга, 1912 р.
- Рис. 10. О. Юрченко, Карпати, 2009 р.
- Рис. 11. О. Юрченко, Свята гора. Карадаг, 2012 р.
- Рис. 12. І. Левітан, Над вічним спокоєм, 1893 р.
- Рис. 13. Ф. Каван, Зима у Глінска, 1998 р.
- Рис. 14. Ж.-М. Жаньячик, Біля ставка, 2018 р.
- Рис. 15. С. Осіпов, Рання зелень, 1983 р.
- Рис. 16. А. Криволап, Вечірній берег, 2013 р.
- Рис. 17. А. Ерделі, У дворі, 1930 р. Рис. 18. Г. Синиця, Українська старовина, 1981 р.
- Рис. 19. О. Юрченко, Господарка, 2013 р.
- Рис. 20. Каналетто, Митна пристань у Венеції, 1724-1730 рр.
- Рис. 21. О. Семенов, Ленінградський мотив, 1974 р.
- Рис. 22. М. Мухо, Будівництво мосту через Неву, 1982 р.
- Рис. 23. П. Литвинський, Весна в місті, 1976 р. Рис. 24. О. Коровяков, Стадіон Леніна, 1982 р.
- Рис. 25. А. Васнецов, Кремль за Івана III, 1921 р.
- Рис. 26. С. Осіпов, Будинок з аркою, 1989 р.

Рис. 27. О. Семенов, Весняний день, 1979 р.

Рис. 28. Ю. Химич, Дзвінниці Ближніх та Дальніх печер, 1993 р. 105

Рис. 29. Е. Делакруа, Свобода, що веде народ, 1830 р.

Рис. 30. Н. Пуссен, Пейзаж з Поліфемом, 1649 р.

Рис. 31. К. Лоррен, Краєвид в Тіволі, XVII ст.

Рис. 32. І. Левітана, Вечірні дзвони, 1892 р.

Рис. 33. І. Шишкін, Жито, 1878 р.



Рис. 1. А. Криволап, Озеро. Вечір, 2016 р.



Рис. 2. А. Криволап, Сутінки, 2003 р.



Рис. 3. В. Тернер, Сан-Джорджо Маджоре: ранок, 1819 р.



Рис. 4. І. Айвазовський, Варяги на Дніпрі, 1876 р.



Рис. 5. Б. Дугаржапов, Херсонес, 2004 р.



Рис. 6. М. Ланговський, До шторму, 2000 р.



Рис. 7. В. ван Гог, Вид моря близ Ле Сент-Марі-де-ла-Мер, 1888 р.



Рис. 8. П. Синьяка, Сен-Тропе після шторму, 1892 р.



Рис. 9. М. Реріх, Канченджунга, 1912 р.



Рис. 10. О. Юрченко, Карпати, 2009 р.



Рис. 11. О. Юрченко, Свята гора. Карадаг, 2012 р.



Рис. 12. І. Левітан, Над вічним спокоєм, 1893 р.



Рис. 13. Ф. Каван, Зима у Глінска, 1998 р.



ис. 18. Г. Синиця, Українська старовина, 1981 р.



Рис. 19. О. Юрченко, Господарка, 2013 р.



Рис. 20. Каналетто, Митна пристань у Венеції, 1724-1730 рр.



Рис. 21. О. Семенов, Ленінградський мотив, 1974 р.



Рис. 22. М. Муха, Будівництво мосту через Неву, 1982 р.



Рис. 23. П. Литвинський, Весна в місті, 1976 р.



Рис. 24. О. Коровяков, Стадіон Леніна, 1982 р.



Рис. 25. А. Васнецов, Кремль за Івана ІІІ, 1921 р.



Рис. 26. С. Осіпов, Будинок з аркою, 1989 р.



Рис. 27. О. Семенов, Весняний день, 1979 р.



Рис. 28. Ю. Химич, Дзвінниці Близніх та Дальніх печер, 1993 р. 105



Рис. 29. Е. Делакруа, Свобода, що веде народ, 1830 р.



Рис. 30. Н. Пуссен, Пейзаж з Поліфемом, 1649 р.



Рис. 32. І. Левітана, Вечірні дзвони, 1892 р.



Рис. 33. І. Шишкін, Жито, 1878 р.



Рис. 2.3.1. Озерце. 1989 р.

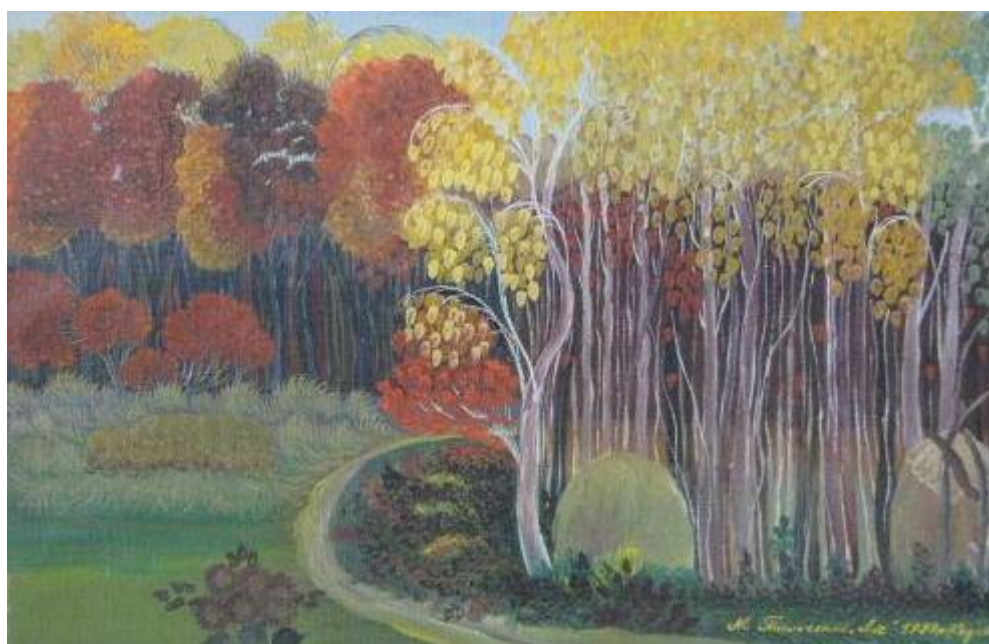


Рис. 2.3.2. Ліс. 1989 р.

Рис. 3.2.1 О. Волошинова «Будинок на березі» (1993)

Рис. 3.2. 2 В. Маринюка «Дівчина і місто»

Рис. 3.2.3 Л. Ястреб «Карусель» (1971)

Рис. 3.2.4 Л. Дульфана «Одеський дворик» (1970-і)

Рис. 3.2. 5 В. Рисовича «Привізна вулиця» (1980-і)

Рис. 3.2. 6 В. Басанця «Пейзаж з оперним театром» (1965)

Рис. 3.2. 7 В. Стрельникова «Будинок рибалки» (1970)

Рис. 3.2. 8 О.Волошинова «Маяк» (1992)

Рис. 3.2.9. В. Цюпка «Сутінки» (1992)

Додаток В

Ілюстрації до підрозділу 2.3. та 3 розділу

Перелік ілюстрацій:

Дод. 3.1.1 «Рання весна» (1892)

Дод. 3.1.2 «Сутінки. Стара жене корову» (1897)

Дод. 3.1.3 В. Литвиненко. Сонячний день. Одеські сходи, 2001 р.

Дод. 3.1.4 О. Лісовський. Пастораль, 2013 р.



Дод. 3.1.1 «Рання весна» (1892)



Дод. 3.1.2 «Сутінки. Стара жене корову» (1897)



Дод. 3.1.3. В. Литвиненко. Сонячний день. Одеські сходи, 2001 р.



Дод. 3.1.4. О. Лісовський. Пастораль, 2013 р