

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
Факультет мистецтв
Кафедра образотворчого мистецтва

Пленер:
практика з образотворчого мистецтва

Навчально-методичний посібник

Видання 2-ге доповнене

Укладач Ольга Музика

Умань
2021

Рецензенти:

Сотська Г. І., доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент НАПН України, заступник директора з науково-експериментальної роботи Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України;

Стрітьєвич Т. М., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри мистецької освіти Центральноукраїнського державного педагогічного Університету імені Володимира Винниченка.

*Рекомендовано до друку вченою радою факультету
мистецтв Уманського державного педагогічного
університету імені Павла Тичини
(протокол № 4 від 2 листопада 2021 р.)*

Пленер: практика з образотворчого мистецтва : навч.-метод. посіб. Вид. 2-ге, допов. / МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини, Ф-т мистецтв, Кафедра образотворчого мистецтва ; уклад. О. Я. Музика. – Умань : Візаві, 2021. – 150 с.

Зміст навчально-методичного посібника знайомить студентів з історією розвитку живопису на пленері, зі специфікою роботи на пленері, проводить аналіз основних прийомів, правил і законів пленерного живопису, графічних замальовок, дає конкретні рекомендації з методичної організації занять (система навчання, матеріали, устаткування тощо).

Призначено для здобувачів вищої освіти, які навчаються за освітньо-професійною програмою 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво), викладачів професійних мистецьких закладів, учителів закладів загальної середньої освіти, художніх шкіл, студій.

УДК 75.04 (075.8)

Музика О. Я., уклад., 2021

ПЕРЕДМОВА

Пейзаж не писати без мети, якщо він тільки гарний, – у ньому повинна бути історія душі. Він повинен бути звуком, що відповідає серцевим почуттям. Це важко виразити словом, це так схоже на музику!

К. Коровін

Живопис пейзажу, навчання пейзажному етюду – одне із суттєвих завдань підготовки художника-педагога. Творчий підхід до зображення пейзажу засновується на тих зорових образах і враженнях, які можна отримати під час роботи з натури. Адже тільки завдяки спілкуванню з природою може з'явитися натхнення, визріти задум пейзажних композицій. Відомий художник А. О. Пластов вважав, що «Робота над етюдами – це найвища школа».

Пленер (фр. *en plein air*) – у живопису термін, який означає передачу в картині всього багатства змін кольору, зумовлених дією сонячного світла й атмосфери. Пленерний живопис склався у результаті роботи художників на вільному повітрі, а не в майстерні.

Живопис на пленері одержав розвиток із середини ХІХ-го століття й докорінно вплинув на розвиток образотворчого мистецтва. Пейзаж стає самостійним жанром живописного мистецтва, здатним виразити філософські, естетичні та емоційні погляди і почуття художника. Пейзажний живопис збагачує знання художника про природні явища й форми, є його безпосереднім учителем, виховує жвавий інтерес до вивчення світу природи, допомагає знайти щирі цінності. Специфіка живопису на відкритому повітрі диктує застосування різних способів роботи, підвищує творчий рівень художника.

Пленер можна розглядати як самостійний вид образотворчого мистецтва. Багато художників надають перевагу в своїй творчості пленерному живопису порівняно з роботою в майстерні. Пленер

характеризується свіжістю виконання, передачею живих, швидких вражень з природи. Зразки кращих добутків пленерного живопису прикрашають усі колекції образотворчого мистецтва. Пленер – обов'язкова частина творчості кожного художника, а його функціональне значення визначається завданнями, які вирішує автор.

Практика на природі (пленер) – є продовженням навчального процесу з композиції, живопису, рисунку та входить складовою частиною в систему професійної підготовки майбутніх учителів образотворчого мистецтва, які повинні органічно поєднувати широкий науковий кругозір зі справжнім професіоналізмом, високим рівнем фахової практичної підготовки.

Виконання навчальних етюдів на пленері (на відкритому повітрі) дещо відрізняється від роботи в приміщенні. Велика кількість світла, безліч різноманітних рефлексів, велика віддаленість об'єктів пейзажу від спостерігача, зміна освітленості залежно від стану погоди і пори року – усе це нові для недосвідченого живописця умови, які ускладнюють роботу з природи.

Основні достоїнства пейзажного етюдів – передача певного стану освітленості природи, повітряного середовища і значного простору. Усього цього художник домагається за допомогою колірних відношень з урахуванням повітряної перспективи, а також передачею так званого загального тонового і колірного стану освітленості, колористичної узгодженості фарб природи. Цим елементам професійної майстерності учителя образотворчого мистецтва присвячений основний зміст навчально-методичного посібника.

Крім того, на основі вивчення минулого і сучасного досвіду занять з образотворчого мистецтва в цьому посібнику характеризуються багато практичних особливостей живопису на пленері, розкривається зміст завдань і вправ, даються методичні рекомендації.

Зміст пленерної практики складають завдання, в яких передбачено вдосконалення навичок у малюнку пейзажу і його деталей. При цьому особлива увага звертається на композицію навчальних робіт, успішне виконання яких є найважливішою умовою переходу до рішення самостійних творчих завдань.

Навчально-методичний посібник містить словник спеціальних термінів, список рекомендованої літератури, пленерні етюди відомих вітчизняних і зарубіжних художників, зразки студентських робіт, виконаних на пленері, а також запитання для самоконтролю.

РОЗДІЛ I

КОРОТКИЙ ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД РОЗВИТКУ ЖИВОПISУ НА ПЛЕНЕРІ

ЗАРОДЖЕННЯ ЖИВОПISУ НА ПЛЕНЕРІ

Спроба людини зображувати природу відома ще з давніх часів. Так єгипетські художники амарнського періоду (кінець XV ст. – початок XIV ст. до н.е.) уміли за канонами зображувати людей, тварин і рослини, різноманітні сюжети за мотивами палацового побуту. Такі елементи пейзажу, як квіти і дерева, зустрічаються в розписах етруських художників (VI ст. до н.е.).

Старогрецький живописець Апеллес (IV ст. до н.е.) в одному зі своїх портретів уперше зумів показати джерело світла – блискавку і відблиски на обличчі й тілі людини. Інший грецький майстер Антифіл у картині «Хлопчик, що роздуває вогонь» також зобразив джерело світла і передав ефект освітлення. У давньоримських розписах і візантійських мозаїках теж є спроби передати світлоповітряне середовище і колірні тіні. Таким чином, древні художники прагнули до повнішої передачі зображуваних предметів, вивчали особливості їх освітлення і використовували в живописній практиці свої спостереження природи.

Досить високого рівня майстерності в цьому досягли і давньоруські живописці. Так у рамках умовного трактування релігійних сюжетів видатний майстер московської школи живопису Андрій Рубльов і його учні створювали глибоко людяні, натхненні й досконалі за художньою формою образи.

Напередодні Раннього Відродження у творчості італійського живописця Ченніно Ченніні, в його «Трактаті про живопис», картини природи оголошувалися зразком для живопису. Художники Раннього Відродження успішно вирішували задачі світлотіньового зв'язку фігур із пейзажем

і все частіше відмовлялися від золотих і кольорових умовних тонів.

Видатний вклад у становлення основ живопису на пленері внесли художники епохи Відродження (Мазаччо, Мантенья, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Мікеланжело, Тиціан, Веронезе, Тінторетто в Італії; Ян ван Ейк, Рогір ван дер Вейден, Брейгель у Нідерландах; Дюрер, Гольбейн у Німеччині; Фуке у Франції), які глибоко вивчили теорію майстерності і створили високохудожні зразки мистецтва.

Великий учений, архітектор і теоретик мистецтва епохи Відродження Леон Баттіста Альберті у своєму трактаті «Десять книг про архітектуру» вказував на істинну природу кольору відбитих променів, звернув увагу на залежність колірної сили від освітлення і був переконаний у необхідності вчитися живопису на основі вивчення природи. Леонардо да Вінчі належить заслуга в розробці деяких положень пленерного живопису, заснованих на глибокому вивченні законів світла і кольору в природі. У своїй «Книзі про живопис» він розробив основи теорії повітряної перспективи, розкрив суть закону віддзеркалення і проаналізував його роль у світлотіньовій і колірній побудові зображень предметів, розробив вчення про рефлекси в живопису. Нерозривність світла і кольору була доведена художником численними прикладами з навколишнього життя.

Розвиток живопису на пленері невіддільний від становлення пейзажного живопису. Голландські художники XVII століття першими стали цікавитися пейзажем як самостійним жанром, послідовно вивчаючи природу, створюючи її образ у різний час дня і року. Замальовки і етюди з природи під час подорожей стали обов'язковою частиною професійної підготовки таких майстрів пейзажного живопису як К. Лоррен, Н. Пуссен, Т. Гейнсборо. Етюди з природи знаходили усе більш широке застосування і у живописців історичного жанру XVIII століття.

Французький художник Р. де Піль у своїй роботі «Курс основ живопису» закликав художників спостерігати природу і писати етюди в усі пори року, а особливо восени.

Майбутньому художнику-педагогу необхідно познайомитися з працею видатного німецького поета Гете «Вчення про колір», в якому містяться цінні думки про природу колірних явищ.

Великого значення вивченню природи в художній освіті надавали французькі просвітники XVIII ст. Ж.-Ж. Руссо і Д. Дідро, які неодноразово підкреслювали важливу роль природи у становленні художника-пейзажиста.

ЖИВОПИС НА ПЛЕНЕРІ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

У розвитку теорії й практики живопису на пленері особливе місце належить англійському живописцю початку XIX ст. Д. Констеблю (1776-1837). Особистий досвід майстра і його висловлювання з питань методики живопису з натури стали цінним внеском у розвиток реалістичної школи образотворчого мистецтва. На основі свого особистого досвіду він дійшов висновку про необхідність вивчення в етюдах різних станів пейзажу залежно від кольору неба. Його художні принципи слугували прикладом для багатьох вихованців ряду європейських художніх шкіл в 60-і роки XIX століття. У Франції, наприклад, за методом Констебля працювали Е. Делакруа (1798-1863), Ж. Мішель (1763-1843), К. Коро (1796-1875), Ж.-Ф. Мілле (1842-1890), Т. Руссо (1812-1867), Е. Мане (1832-1883), К. Піссаро (1830-1903), та ін.

Значних успіхів у розвитку пленерного живопису досягли художники так званої барбізонської школи – представники реалістичної художньої течії у французькому пейзажному живопису 30-60-х років XIX століття (Т. Руссо (1812-1867),

Ж. Дюпре (1811-1889), Н. Діаз (1808-1876), К. Тройон (1810-1865), Ш.-Ф. Добіньї (1817-1878) та ін.). Тут же жив і працював Ж.-Ф. Мілле (1842-1890), французький живописець і графік, автор правдивих творів на теми селянського життя.

У пейзажах барбизонців утілилися буденні мотиви сільської місцевості: ліси, річки, поля, села. Усе це зображалося з передачею світлоповітряного середовища, з розробкою колірною багатства природи. Художники-барбизонці глибоко вивчили практичні прийоми начерку і етюдної роботи з природи. Своєю майстерністю вони удосконалювали в будь-яку погоду, надаючи великого значення вірній передачі певного стану освітлення як найважливішій умові правдивої колірної побудови етюду або картини.

Для пленерної практики барбизонців характерне прагнення у передачі природного освітлення і повітряного середовища, відтворення реальних колірних відношень, які безпосередньо спостерігалися в природі, розкриття краси «непримітного» мотиву тощо. У цьому сенсі барбизонська школа заявила про себе як нова форма розвитку пленерного живопису, виступаючи проти офіційного академізму роботою з природи і по-новому розуміючи прекрасне.

Найважливішою подією у розвитку теорії й методики пленерного живопису стали роботи основоположника французького романтизму Е. Делакруа. У своїх роботах він відзначав необхідність правдивої передачі природи, прагнув до показу «натуральності» кольору в живопису, але одночасно підкреслював і небезпеку сліпого копіювання навколишньої дійсності.

Робота з природи в умовах пленеру особливо широко використовувалася у творчості французьких художників-імпресіоністів (К. Моне (1840-1926), К. Піссарро (1830-1903), П.-О. Ренуар (1841-1919), А. Сіслей (1839-1899) та ін.). Відмовившись від передачі матеріальності предметів, їх пластичної чіткості, нехтуючи іноді малюнком, імпресіоністи зосередили свою увагу на

тому, щоб передати кольором швидкоплинне враження від навколишніх предметів, занурених у повітря. При цьому видимий світ ставав хистким, таким, що коливається, обумовленим вічною зміною світла і кольору. Незважаючи на певну суб'єктивність їх творчого методу, професійна практика імпресіоністів в умовах пленеру з сучасної точки зору представляє безперечний інтерес. Вони розвивали в собі такі якості, як спостережливість, почуття загального тону і колориту, прагнули розв'язати складні проблеми світла, повітря і простору в етюді й картині. Як відомо, К. Моне написав близько сорока творів на тему «Руанський собор». Для вивчення рефлексів і віддзеркалень у воді він, як і Добіньї, застосовував плавучу майстерню, яка була човном, пристосованим для роботи з натури просто неба. В той же час, якщо в пейзажах Моне і Сіслея ми бачимо й відчуваємо, як взаємозв'язані між собою повітря і світло на об'єктах пленеру, то в пейзажах Сезанна – матеріальність його предметів, їх пластична різноманітність і органічна єдність форм. У творчості імпресіоністів постійно стверджувався головний принцип їх естетики: «Зображуй світ таким, яким його бачиш».

ЖИВОПИС НА ПЛЕНЕРІ В РОСІЙСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ШКОЛІ

У російській художній школі історично розвивалося численне прийняття використання кольору як виразного засобу живопису. Найвиразніше простежуються лінії розвитку двох систем колірної ладу картини: живопис локальним кольором і живопис складним кольором. Так староруські живописці зображували предметний світ цілісними, однорідними колірними плямами, а художники ХІХ ст. писали в основному складним кольором.

Принципи і методи живопису на пленері закріпилися в практиці російських художників ще у першій половині ХІХ ст., тобто значно раніше за так зване «відкриття пленеру» в Західній Європі (70-і роки ХІХ ст.). Так наприклад, російський романтичний пейзаж у варіанті Сильвестра Щедрина, а пізніше – М. Лебедева і О. Іванова) знаходить якнайповнішу аналогію тим тенденціям європейського пейзажу, які орієнтовані на пленер, на вивчення природи, тій реальній стихії природи, яка була відкрита романтичною людиною. С. Щедрін (1791-1830) був одним з перших російських художників-пейзажистів, які писали картини-етюди безпосередньо в умовах природи.

К. Брюллов (1799-1852), працюючи в Італії, писав етюди оголеної фігури в умовах пленеру, в яких досліджував рефлекси сонця, неба і зелені, що падають на оголене тіло.

Значним явищем у розвитку пленерного живопису слід визнати творчість О. Іванова (1806-1858). У своїх етюдах він домагався ясності й простоти живописного зображення. Він розробляє свою систему збору матеріалу до композиції, вирішує питання лінійної й повітряної перспективи, колориту в сотнях підготовчих замальовок, заснованих на спостереженнях природи. Іванов приділяв велику увагу вивченню рослинного світу, вивчаючи будову різних лісових дерев. Етюди далечіні з показом характеру і особливостей рельєфу, панорамні етюди з ретельною колірною розробкою деталей пейзажу – усе це підкорялося законам

повітряної перспективи на пленері. Іванов працював над найбільш складними завданнями у пленерному живопису – зображення густолистих дерев при різних станах освітлення (на світлі, в глибокій тіні). Він уперше у вітчизняній практиці починає розглядати залежність колірних відношень між деревами, землею і небом, домагаючись життєвої правдивості пленерного освітлення, знаходячи точні стосунки кольору неба до кольору дерев.

Услід за Івановим і Щедріним видатний російський художник-педагог О. Венеціанов (1780-1847) починає звертати увагу на повітря, його вплив на предмет, на такі чинники, як положення сонця, стан атмосфери, які необхідно виявляти в роботі з натури.

В історії розвитку пленерного живопису в другій половині ХІХ ст. заслуговує на увагу творча діяльність В. Перова (1833-1882), О. Саврасова (1830-1897), І. Прянишнікова (1840-1894), В. Маковського (1846-1920), В. Полєнова (1844-1927) та ін.

Виразно проявилися принципи пленерного живопису в картинах майстра пейзажу О. Саврасова. Професійна підготовка, заснована на знанні зображуваної природи, її структури у поєднанні з умінням передавати в живопису своє емоційне відношення до побаченого, – таким було головне завдання живописця. Він не допускав простого копіювання, але прагнув передати «відчуття», «почуття» природи. Мало змалювати мотив, описати його очима ботаніка – важливо уловити життя, настрій природи, яка викликає в людині співзвучний стан, зачіпає невловимі душевні струни.

Робота над етюдами з натури в умовах пленеру займала значне місце в практиці художників І. Прянишнікова і В. Маковського. На їхню думку, головними завданнями етюду є передача відношення художника до реальної дійсності, розкриття психологічної дії в зображуваних подіях, проникнення у світ людських переживань і почуттів. Прянишніков бачив необхідність різного підходу до світлотіньової й колірної побудови картини, коли це виправдано її задумом і сприяє розкриттю змісту.

Краса рідної природи в усі пори року – головна тема пленерних пейзажів В. Поленова. Мотиви середньої смуги Росії передані в щонайтонших колірних відношеннях, з глибоким розумінням живописно-пластичної мови і особливостей композиції пейзажу.

Живопис пленеру, зокрема зображення фігури людини на відкритому повітрі при різному освітленні, був одним з основних колористичних завдань у творчих пошуках живописця і графіка С. Малютіна (1859-1937). В той же час у його роботах («По етапу», «Подруги», «Селянин з хлопчиком», «Дитина в кріслі») проявляються і нові риси пленерного живопису – декоративність і парність колірних відношень у межах загального тону.

Глибоко і серйозно займався пленерним живописом М. Нестеров (1862-1942). Серед його чисто пейзажних картин найбільш значною за рішенням завдань живопису на відкритому повітрі є «Осінній пейзаж», побудований в динаміці кольору, на контрастних поєднаннях, що дають йому глибоку напруженість.

Великий інтерес до пленеру виявив учень І. Рєпіна (1844-1930) Ф. Малявін (1869-1940) («Дівчина з панчохою», «Сміх» та ін.) У своїх роботах він прагнув передавати сонячне світло гранично узагальненими і насиченими відношеннями кольорів. Це було новим в історії живопису. При усій декоративності кольору пленерний живопис Малявіна відрізняє звучний зумовлений колір, де за зовнішньою барвистістю і ескпресією мазків відчувається фольклорна образність, глибока змістовність і монументальність.

Основоположником так званого монументалізованого пленеру прийнято вважати В. Сурикова (1848-1916). У його історичних картинах 80-х років «Ранок стрілецької страти», «Бояриня Морозова» отримали високий розвиток не лише реалістичні принципи історичного жанру ХІХ ст., але й інші напрями в живопису його сучасників. Для його творчості характерна монументалізація образів натури, із сприйняттям добре відомої йому практики імпресіонізму. Риси цього напрямку можна вичленувати в «Боярині Морозовій», де в живопису снігу

вбачаються зимові пейзажі Грабаря, Юона і майстрів Спілки російських художників. Проте, слід зазначити, що імпресіонізм у великих полотнах Сурикова виступає у втіленому вигляді: художник монументалізує пленер, пристосовує його до великої форми.

Велика заслуга у розвитку теорії й практики навчання живопису на пленері належить видатному художнику-педагогу П. Чистякову (1832-1919), який у своїй педагогічній діяльності найбільш повно поєднував традиції академічного навчання з принципами реалізму.

З другої половини ХІХ ст. живопис на пленері стає одним із головних засобів вивчення навколишньої дійсності для більшості художників. Справжніми майстрами пленерного живопису і живописно-пластичної мови були В. Серов (1865-1911), К. Коровін (1861-1939), І. Левітан (1860-1900), М. Архипов (1862-1930), І. Шишкін (1832-1898), Ф. Васильєв (1850-1873), А. Куїнджі (1842-1910) та ін.

У системі художньої освіти Росії живопис на пленері отримав подальший розвиток. Заняття на пленері проводилися на усіх живописних факультетах і відділеннях, а тенденції соціалістичного реалізму в радянському мистецтві зберігали і розвивали традиції реалістичного живопису, заснованого на принципах пленеру. Це простежувалося в творчості М. Соколова (1885-1947), А. Рилова (1870-1939), І. Грабаря ([1871-1960](#)), С. Герасимова (1885-1964), О. Дейнеки ([1899-1969](#)), М. Жукова (1908-1972), А. Пластова ([1893-1972](#)), Ю. Пименова ([1903-1977](#)), П. Кончаловського (1876-1956), В. Одинцова (1902-1957), К. Фіногенова (1902-1989), В. Богаткіна (1922-1971), К. Юона ([1875-1958](#)) та інших художників.

Система підготовки учителів образотворчого мистецтва нині будується за двома напрямками: професійним і педагогічним. Сьогодні заняття живописом просто неба стали звичайним явищем у навчальній підготовці студентів. Основну роль у розвитку цього напрямку зіграла вітчизняна школа живопису, якій вдалося не лише зберегти, але і збагатити художню практику пленерного живопису.

ЖИВОПИС НА ПЛЕНЕРІ В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ШКОЛІ

Одним із фундаторів нового українського пейзажного живопису та побутової картини, художні образи яких базувалися на засадах правди життя, став художник Василь Штернберг (1818-1845), німець за походженням, який народився і виріс у Петербурзі.

Протягом 1836–1838 років на запрошення мецената Григорія Тарновського і його коштом Василь Штернберг жив і працював у Качанівці, в садибі Тарновського. За цей час він захопився красою України, створив перші українські пейзажі та перші побутові картини. Ці три роки були найпліднішими у його творчості. За картини качанівського циклу рада Академії мистецтв представила Штернберга до нагородження золотими медалями 1-го і 2-го ступенів. В успіху художника – чимала заслуга господарів Качанівки. Академія мистецтв у звіті за 1837 рік висловила подяку Г. Тарновському за його «милості до Штернберга».

Творчість В. Штернберга забарвлено ідеалами романтизму, який для передових кіл його сучасників став справжнім синонімом патріотизму. Романтизм у вітчизняній культурі був не стільки виявленням душевних поривань людини, скільки ознакою піднесення народної самосвідомості. Він втілював у собі дух свободи у найширшому її розумінні – свободи почуттів і поглядів, свободи від станової обмеженості, нарешті, свободи від академічних канонів. Він відстоював право мистецтва на відображення та поетизацію буденного життя. Культ схвильованого почуття, що переживає художник перед природою, сприяв її реалістичному опануванню. Органічно поєдналися у майже мініатюрних за розміром творах В. Штернберга «Пастушок», «Вид Подолу в Києві» романтичні настрої краєвидів, що виявляються у контрастах світла і тіні, у зображенні неба з розірваними динамічними хмарами, у тій загадковій таємничості давно вже покинутої хатини

із забитими вікнами, та реалії життя пересічної людини, до якої художник завжди виявляв «чувства добрыє» і повагу.

У 1838 р. Василь Штернберг познайомився з [Тарасом Шевченком](#), став одним із найближчих його друзів. У Петербурзі В. Штернберг жив разом із Шевченком на одній квартирі на дев'ятій лінії Василівського острова.

Творчість Тараса Шевченка (1814-1861), котра являє собою цілу епоху в історії українського мистецтва, припадає на середину ХІХ сторіччя. Поетичне слово та художній доробок Кобзаря стверджували самобутню силу української культури, вони визначали менталітет самого народу, його національну самосвідомість.

Улюблений учень К. Брюллова, Т. Шевченко, відійшовши від академізму з умовністю його світобачення, прокладав нові шляхи в опануванні законами творчості.

Тарас Шевченко був предтечею тих процесів, які визначили подальший розвиток українського мистецтва другої половини ХІХ сторіччя. Шевченкові мальовані й поетичні образи України пробуджували у сучасників інтерес до його батьківщини, її природи, людей. Вони надихали на творчість багатьох художників, серед них і російських – Л. Жемчужникова ([1828-1912](#)), І. Соколова (1823-1910), К. Трутовського (1826-1893), котрі увійшли в історію національної культури як послідовники Кобзаря. «Він був сила, яка сплавляла нас з народом. Він пробуджував нас до нового життя», – писав Л. Жемчужников. Тема України стала домінуючою в творчості цих майстрів. Оволодіння новими образами супроводжувалося для них переосмисленням естетичних засад. Долаючи традиції академізму, художники виробляли реалістичні принципи композиційної та кольорової побудов картини. У зображених на тлі природи побутових сценках, безперечно, ще є елемент ідеалізації. Однак він співпадав з прагненням авторів висловити в образах селянства поетичне начало, ствердити в буденному світі відчуття краси, до якої завжди був чутливий український народ.

На відміну від Л. Жемчужникова, котрий навідувався в Україну, Іван Соколов останні роки життя провів у Харкові. Про його картини К. Трутовський сказав: «Яка гарна у нього Малоросія – просто чудо». Бачення майстром України відбилося і у романтичній, забарвленій таємничим настроєм народних повір'їв картині «Ворожіння на вінках», і у виповненій м'яким гумором та дотепними характеристиками роботі «З базару». В невеличкому ескізі до твору «Проводи рекрутів» І. Соколов за силою драматизму зображеної сцени близько підійшов до поезії Т. Шевченка.

«Всю мою художню діяльність я присвятив Малоросії і люблю цей край», – свідчив К. Трутовський. Почуття це зародилося у нього ще в дитинстві, яке минало в маєтку батька на Харківщині. У зображенні буднів і свят українського села майстер відтворив життєствердну, оптимістичну вдачу народу. Полотна його сповнені соковитого гоголівського гумору та лірико-романтичних настроїв. Вони несуть у собі ґрунтовне знання народних звичаїв, побутових ситуацій і типажів. Ще за життя автора ці картини зажили надзвичайної популярності. Їх можна було побачити на табакерках, тацях, їх вибивали на ситцях, вишивали на рушниках. До таких широко відомих робіт належать «Весільний викуп» і «Через кладку».

Послідовники Т. Шевченка, накопичуючи досвід правдивого відтворення народного життя, готували наступний етап розвитку національного мистецтва, пов'язаний з творчістю передвижників – новою генерацією митців, чия роль у ствердженні реалістичних засад малярства визначальна. Сформувавшись у 1870 році як об'єднання однодумців, Товариство пересувних художніх виставок невдовзі стало представляти цілісну мистецьку течію. Виражаючи прогресивні погляди епохи, передвижники проголосили своєю програмою реалізм, народність, національність. Найвищою категорією краси для них було просте життя – пересічної людини, буденної природи. Виставки, що організовувало Товариство, демонструвалися у віддалених від центру провінційних містечках, залучаючи їхніх мешканців як до культурних надбань, так і до

гострих соціальних проблем часу. Передвижники прагнули бути володарями дум людей, пробуджуючи в них громадянську свідомість, виховуючи любов до батьківщини, народу. Зводячи актуальну ідею у художню домінанту твору, вони, по суті, відсували на другий план самі живописні проблеми. Аскетичні сіро-брунатні тони відповідали і змісту, і настрою їхніх робіт.

Шлях досягнення в українському малярстві проблем світла і кольору (хоча й набагато пізніше, ніж у Європі) розпочинався з Одеси. Цьому сприяла не тільки її південна природа, сповнена морського повітря, сонця, а й статус міста-порту, що відкривало широкі можливості для зв'язків зі світом. Одеса, зі своїм власним художнім училищем, відкритим у 1865 році, перетворилася останньої третини XIX ст. на значний мистецький осередок, який багато в чому визначав живописні новації часу.

Товариство південно-російських художників, фундаторами якого в 1890 році стали одеські майстри, стало послідовним провідником прогресивних ідей передвижництва в Україні. Одеські живописці завжди вирізнялися серед передвижників. І. Рєпін називав їх талановитими митцями «з тонким відчуттям форми колористами».

Плеяду корифеїв передвижництва гідно репрезентує М. Кузнецов (1850-[1930](#)). Його полотно «На заробітки» відноситься до надбань національного живопису. В ньому художник вдало поєднав два начала – жанрове, що оповідає про долю мешканців пореформеного села, і пейзажне, де майстерно розкрито характер південного степового ландшафту з його безкраїми обр'яями. Тепло природи, сонячне м'яке світло привносять у драматичну за своєю сутністю сцену ноту ліричної образності. Домагаючись у своїх картинах емоційно сюжетної насиченості пейзажу, майстер прагне використати можливості пленерного живопису, інтерпретуючи його по-своєму. По-суті, пленеризм М. Кузнецова був ще доімпесіоністичний – у ньому є певна жорсткість у проробці форм і немає тих світлотіньових ефектів, які дають відчуття мерехтливості повітряного простору.

Рішучий крок в опануванні світло-повітряного середовища зробив Киріяк Костанді ([1852-1921](#)). Полишивши монохромну кольорову гаму передвижників, притаманну його раннім творам («У люди»), він вдався до сміливої живописної мови, визначальним фактором якої стало сонячне світло з багатством його кольорових рефлексів: «Сонячний день», «Гуси». Мистецтво художника, сина бідного рибалки з-під Одеси, синтезувало у собі демократичні традиції передвижників і малярські новації імпресіоністів. На прикладі його творчості стає особливо помітним, що імпресіонізм в Україні не виступав у своєму «чистому» вигляді. Він проявлявся радше у створенні ефекту випадковості композиції, висвітленні палітри, пленерному розумінні кольору, свободі мазка. Виховані на високих духовних ідеалах вітчизняної культури, одержимі пошуками істини і добра, українські майстри підпорядковували живописний лад темі твору. Ось чому вирішення природного мотиву, в якому найяскравіше виявилось імпресіоністичне начало, завжди змістовно визначене – воно підсилює характерність образів і виразність зображених ситуацій. Твори К. Костанді, як і більшості інших українських майстрів, прихильників імпресіонізму, відрізняються від картин їхніх французьких колег ідейно-етичною домінантою, поглибленим поглядом на світ, у часових параметрах якого відбилася не швидкоплинність миті, а сталість законів буття.

До одеських митців старшого покоління належить пейзажист Геннадій Ладиженський ([1852-1916](#)), котрий майстерно зображував південну природу – степові простори, морські краєвиди, та Микола Бодаревський ([1850-1921](#)).

До Товариства приєдналося багато українських художників, котрі щиро сповідували гуманістичні й демократичні ідеали своїх колег. Проте їхнє мистецтво поступалося гостротою соціального звучання на користь поетичному відтворенню буття людини і природи. В цьому відбився менталітет народу, традиції його світовідчуття.

Передвижництво виникло як антитеза академізму, далекому від реального життя, від проблем розвитку передового мистецтва.

На прикладі творчості видатного художника Володимира Орловського ([1842-1914](#)), що відіграла важливу роль у становленні реалістичних підвалин пейзажного малярства, можна наочно побачити як у мистецтво академізму владно вторглося нове, передове, перемагаючи усталено традиційне. І якщо полотна митця за своєю композиційною вибудованістю ще тяжіють до певної умовності, то за своєю ідейною сутністю вони близькі до передвижників, настільки глибоко звучить в них тема батьківщини та народу. В. Орловський одним із перших українських пейзажистів ступив на шлях свідомого оволодіння засадами плернерного живопису, використовуючи досвід французьких художників-барбізонців, котрі ще в 1830-60-і рр. звернулися до безпосереднього спостереження природи та реалістичного відтворення її світло-повітряних ефектів. Хоча В. Орловський і не зміг повністю одійти від жорсткості у передачі форм світу, проте в своїх невеличких, схожих на етюди, роботах майстер, без «усіляких умовностей та теорій» (за його ж словами) передав і яскравість сонячного світла, і соковитість своєрідних кольорових співвідношень, які розкривають національну виразність створених ним образів природи.

Особливої змістовності поняття національної самобутності набуває в творчості корифея передвижництва Миколи Пимоненка ([1862-1912](#)). Колоритні герої його картин – мешканці невеличкого села Малютинка, що під Києвом (там художник улаштував собі літню майстерню). Вони виступають певними носіями генетичної пам'яті народу, в якій спресувалися минуле і сучасність, особливості національного характеру і звичаї життєвого укладу. «Правдиві і милі, як сама Україна» (за висловом І. Рєпіна) побутові полотна М. Пимоненка набувають ліричного забарвлення, уміщуючи в собі поетику народного світобачення. Притаманне багатьом з них відчуття святковості стає своєрідною формою виявлення заповітних мрій людини про прекрасне, радісне життя.

В ранній картині «Жниця» образ стрункої кароокої селянки на тлі золотавого пшеничного поля та високого блакитного неба

сприймається своєрідним символом краси й щедрості української землі. Полотна пізнішого періоду («Ідилія») позначено досягненнями автора в галузі розробки пленерних завдань, що призводить до динамізації природного середовища. В них яскраве літнє сонце пронизує зелень листя, бузково-рожеві прозорі тіні лягають на землю, оповиту світлом, повітрям.

Для жанриста М. Пимоненка пейзаж виступав важливою домінантою його сюжетних композицій. Він не тільки окреслював життєвий простір людини, а й являвся засобом збагачення ліричної виразності образів, допомагав художникові активізувати суто малярське начало його картин, в яких відбилися прикмети тих характерних пластичних і кольорових змін, притаманних живопису межі століть. Пейзажний жанр у мистецтві передвижників став таким же пріоритетним, як і побутовий. У картинах природи художники втілювали не просто певний пейзажний мотив – вони створювали образ батьківщини, в усій національній самобутності її характерних рис. Яскравим підтвердженням цьому є творчість відомого київського майстра Сергія Світославського (1857-1931). Продовжуючи демократичні традиції свого вчителя О. Саврасова (1830-1897), художник оспівував красу буденно-прозаїчних мотивів природи, що набували в його творах внутрішньої значимості та поетичної образності. Жанрові сценки, а також зображення тварин – постійний і органічний компонент пейзажів майстра, де кожна деталь, кожна реалія оповідає про життя і долю людини. У його роботах повною мірою висвітлюється еволюція творчості митця – від епічно-суворого, з ретельно проробленими формами полотна «Дніпровські пороги», до останніх – з рисами узагальненості й декоративності – робіт, мальованих у Середній Азії, так і не завершених художником через хворобу очей. Порівнюючи їх, бачиш, як час змінював характер живописно-пластичної мови С. Світославського, визначав його пленерні пошуки, залишаючи непорушною саму сутність світобачення майстра – реальний погляд на реально буденний світ. І світ цей – тихі вулички київського передмістя Куренівки, де мешкав художник, такі характерні за

мотивами сільські краєвиди України, розкриває перед нами своє поетичне, забарвлене народним чуттям начало.

Мудра життєва змістовність відрізняє камерні твори іншого передвижника – харків'янина Петра Левченка ([1856-1917](#)), неперевершеного майстра «пейзажу настрою». Невеличкі, а іноді зовсім маленькі, написані на поштових листівках, його роботи вражають вивершеністю виконання. Тремтливість мазка, м'якість та багатство тональних переходів, часом особлива етюдна недомовленість відтворюють ліричний світ життя природи, що органічно співвідноситься з глибиною людських почуттів. Справжньою перлиною українського пейзажного живопису стала його картина «Село взимку. Глухомань», де образ селянської вулички із врослими в землю хатками ніби візуально матеріалізується у жагучий біль людської душі з її безнадійною тугою за щастям.

Імпресіонізм виник у Франції майже тоді, коли й передвижництво. Він також був своєрідною протиположністю рутинному академізму. Його представники по-своєму сприяли визнанню людської гідності знедолених класів, вибираючи буденні мотиви, тяжіючи до зображення не «троянд та палаців, а капусти та халуп». Проте визначальним художнім фактором в імпресіонізмі виступають суто живописні проблеми – прагнення показати мінливий світ у рефлексах світла, в усій складності його кольорових співвідношень. В основі картин передвижників лежить не миттєве враження від життя, а детальна оповідь про неї – почуття тут гранично визначені, форми реально відтворені. Пленерні ж досягнення імпресіонізму не залишили українських митців байдужими. Безсумнівно, що і сама природа України – соковита, барвиста, сонячна – спонукала до розробки світло-кольорових проблем. Поєднання національної образності та живописних надбань імпресіонізму характерне для творчості багатьох майстрів. Серед них П. Левченко і його колеги – представники харківської художньої школи – М. Беркос (1861-

1919), М. Ткаченко ([1860-1916](#)), життя котрого є прикладом прямих взаємозв'язків двох культур – української і французької.

Під впливом французького мистецтва (майстрів-барбізонців) опановував систему передачі світло-повітряного середовища Іван Похитонов (1850-1923). Художник-самоук, нащадок козацького роду, вимушений за станом здоров'я жити за кордоном (у Франції та Бельгії) він, як і М. Ткаченко, ніколи не поривав зв'язків з батьківщиною – з успіхом експонував свої твори не тільки у паризьких Салонах, а й на виставках Товариства передвижників. Світогляд його формувався багато в чому під впливом відомих російських письменників І. Тургенєва, Л. Толстого, з якими він був особисто знайомий. Невеликі за розміром пейзажі І. Похитонова з їхньою спеціальною обробкою поверхні нагадують дорогоцінні емалі. Вишукане, тонке, майже мініатюрне письмо виявляє найменші деталі й найтонші колористичні співвідношення навколишнього світу. В них майстерно, з глибоким відчуттям поетичних настроїв та національних особливостей відтворено природні мотиви Західної Європи й України.

Любов до малих форм та захоплення мистецтвом барбізонців І. Похитонов передав своєму другові – визначному українському пейзажистові Сергію Васильківському (1854-1917), котрий став гідним послідовником їхніх традицій. Його пейзажі «На Дінці», «Дюни», «Перед бурею», жанрові полотна «Ярмарок у Полтаві», «На подвір'ї», картини на історичні теми та за мотивами народних пісень відзначаються широким ліро-епічним характером, тонким колоритом, просякнуті глибокою любов'ю до українського народу і його героїчного минулого, до рідної природи.

«Весна на Україні» – зразок ранніх пейзажів художника, де композиційний лад строго продуманий, мотив – узагальнений. Це надає образам природи відчуття значимості, сталої рівноваги, непідвладної швидкоплинності часу. Динаміку життя доквілля митець відчував перш за все у просторі неба, що виступає найважливішим елементом його поем про природу. Недаремно сучасники називали С. Васильківського «небесним» живописцем.

Небо завжди в нього різне – то спокійно-блакитне, високе, насичене літнім теплом, чи застигле, холодно-зимове, то тривожне, вкрите важкими свинцевими хмарами, чи пурпурове, опалене загравою сонця, що сідає за обрій.

У своїх численних невеличких пейзажах етюдного характеру і в завершених композиційних полотнах майстер відтворив мальовничий образ України, в якому органічно переплелось ліричне й епічне, життєво-буденне та історично значиме. Часто художник вводить у краєвиди жанрові мотиви з селянського побуту чи сцени з героїчної давнини часів запорізької вольниці, як то бачимо на картині «Козаки в степу». Захоплення С. Васильківського історичною темою втілюється у багатьох живописних творах, що позначені рисами життєвої достеменності та оповиті духом піднесеного романтизму.

Минуле України привертало до себе Опанаса Сластіона ([1855-1933](#)), (Сластьона) – товариша С. Васильківського та М. Самокиша ([1860-1944](#)) іще з часів їхнього навчання в петербурзькій Академії мистецтв. Творчий доробок майстра, котрий був чудовим знавцем української старовини і фольклору, – різноманітний: живопис і графіка, пейзаж та історичний і побутовий жанри. Усьому цьому притаманне надзвичайне національне чуття, що й визначало самотність мистецтва художника.

Жанрові твори одеських митців С. Кишинівського (1862-1941/42), Г. Головкова (1863-1909), Є. Буковецького (1866-1948) продовжують традиції передвижницької побутової картини з її соціальною змістовністю, психологічною розробкою образів, а також стриманим колоритом. Втім, інші роботи цих же художників засвідчують неабияку живописну майстерність авторів.

Декоративне начало визначає твори Степана Колесникова (1879-1955), вихованця Одеського художнього училища. Стилїстика його живописно-пластичної мови вже тяжіє до іншого світобачення. Для нього в першу чергу важливо розкрити матеріальну силу землі, втілену в монументальних формах, темних брунатних природних кольорах, як це ми бачимо в пейзажі «Рання

весна». Набуває емоційної самоцінності й сама фактура полотен майстра, що складається з широкого пастозного мазка.

Якщо Одеське художнє училище було центром фахового виховання у південній Україні, то відкрита 1875 року Київська рисувальна школа стала значним мистецьким осередком північного регіону. Вона відіграла важливу роль у розвитку реалістичного малярства й підготовці національних художніх кадрів. Фундатором її виступив Микола Мурашко ([1844](#)-1909) – талановитий педагог, художній критик, митець. Школа не відбулась би без активної підтримки відомого київського мецената І. Терещенка, на кошти якого вона проіснувала 25 років.

Навколо школи об'єдналися кращі місцеві й приїжджі митці. Тут викладали представники старшого покоління, послідовники академічного напрямку Й. Буткевич (1841-1895), Х. Платонов ([1842](#)-1907), працювала молодь, котра сама опанувала ази малювання у її стінах, – М. Пимоненко ([1862](#)-1912), Г. Дядченко ([1869](#)-1921), С. Костенко ([1868](#)-1900). В середині 1880-х років уроки живопису в школі вів М. Врубель (1856-[1910](#)), неординарний талант якого одним із перших визнав М. Мурашко. Частим гостем школи був В. Васнецов (1848-1926). Як відомо, ціла бригада учнів допомагала йому у розписах Володимирського собору. Радо зустрічали тут видатного майстра М. Ге (1831-1894), котрий полишав свій хутір поблизу Чернігова заради спілкування з молоддю у Києві. Приїздив сюди до «старого вчителя» І. Рєпін ([1848](#)-1926), – їх пов'язували дружні стосунки ще з часів навчання в Академії мистецтв. Портрет М. Мурашка його пензля тривалий час висів у школі, слугуючи взірцем малярства для багатьох початківців. Велику популярність у київського глядача мали художні виставки, що їх влаштовувала школа. Це були не лише презентації учнівських робіт, а й виставки широко знаних майстрів, зокрема мариністів І. Айвазовського (1817-1900) та Р. Судковського (1850-1885).

Значення школи здобуло високу оцінку ще за часів її існування, й, мабуть, не випадково, що однією з перших виставок,

організованих музеєм, стала виставка з нагоди 40-річчя художньо-педагогічної діяльності М. Мурашка (1908), де було репрезентовано роботи «старого вчителя» та його багатьох вихованців.

У більшості своїй учні школи представляли ту лінію українського малярства межі століть, яка успадкувала традиції передвижників, зокрема, їхні естетичні ідеали, де реалізм є основним художнім засобом, а буденність – визначальною категорією краси.

Про це свідчать жанрові твори Сергія Костенка. Вони забарвлені теплим почуттям симпатії і поваги автора до своїх героїв – пересічних городян, побут котрих він, син київської торговки, знав досконально.

Реалістично-демократичні засади визначають і творчість Григорія Світлицького (1872-1948), малярський доробок якого – багатоплановий: художник писав сповнені глибокого соціального змісту жанрові полотна («До міста», «Музиканти»), чудові, овіяні романтичними настроями пейзажі, що зображують оспівані ще М. Гоголем українські місячні ночі. Картина «Над виром» є своєрідною ілюстрацією модного на початку ХХ ст. романсу на слова О. Толстого «Там, де над ставом гнуться лози». Чудовий музикант, Г. Світлицький зумів передати образну поетику віршованих рядків, які несуть у собі характерні прикмети символізму. Містичне начало тут органічно співвідноситься із реальністю зображеного світу.

Демократичні спрямування були органічні для мистецтва Григорія Дядченка ([1869-1921](#)), котрого батько – бідний селянин із шевченківського села Кирилівки – привіз до М. Мурашка «у науку». Майбутній художник виростав у домі «старого вчителя» разом з його дітьми. «Портрет дівчинки» – його рання робота, де вже простежується майстерність автора у створенні ліричного образу, його вміння тонко моделювати форму, використовуючи при цьому багатство тональних переходів кольору. Подібна камерність, інтимність притаманна багатьом іншим портретам та пейзажам Г. Дядченка. Поступово посилюючи декоративні засади своєї

живописної мови, художник приходив в них до образно-пластичних узагальнень.

Відчутно позначені рисами академізму твори Івана Селезньова (1856-1936), теж учня М. Мурашка, викладача рисувальної школи. Прикладом можуть бути його жанрові та історичні картини, а також портрет київського пейзажиста Ф. Данилова (одного з вихованців «старого вчителя»). Певна нарочитість пози героя та оточуючого антуражу «грає» на виявлення зовнішніх ознак приналежності людини до мистецького світу.

Відвідував рисувальну школу Костянтин Крижицький (1858-1911) – відомий автор численних пейзажів, присвячених Україні, в яких строгий аналіз природи органічно поєднується з образно-поетичним сприйняттям природного мотиву.

В рисувальній школі розпочинав художню освіту Фотій Красицький (1873-1944), небіж Т. Шевченка. Навчання бідного юнака спонсорував знаменитий український композитор М. Лисенко.

На основі вивчення методів викладання М. Мурашка відкрив у Чернівцях власну школу для дітей незаможних батьків (1899-1908) буковинський художник Микола Івасюк (1865-1937). Плідно працюючи у галузі портретного та побутового жанру, він здобув широке визнання як майстер історичної картини. Його монументальне полотно «В'їзд Богдана Хмельницького в Київ» (робота над ним тривала понад двадцять років) – етапний твір національного малярства.

Одним з видатних художників, творчість якого зачинала культуру ХХ століття в Україні, був Олександр Мурашко ([1875–1919](#)). Його мистецтво народжувалося на зламі епох, коли розпадалися колишні естетичні ідеали, переосмислювалися погляди на світ та закони творчості. Чутливий до змін часу, О. Мурашко критичному аналізу протиставив поетичний синтез, ілюзорності – образне узагальнення. Спираючись на засади вітчизняної реалістичної школи, творчо переробляючи сучасні йому мистецькі

течії, зокрема світлопросторовість імпресіонізму, декоративність модерну, він виробив власну живописну систему, де філософськи осмислена модель світу постає у повнозвуччі яскравих барв. Загострене сприйняття майстром краси і багатолікості природи співвідноситься з глибиною людських характерів і доль.

У полотнах О. Мурашка можна простежити тенденції творчих пошуків митця, починаючи з його академічних робіт. Данину імпресіонізму він віддав уже у паризьких роботах періоду пенсіонерства за кордоном. Це виявилось у розширенні кольорового діапазону, прагненні художника до більш тонкого нюансування тональних переходів, до передачі складних ефектів штучного освітлення. Мерехтіння ліхтарів на нічних вулицях міста «розмиває» різкі контури облич, одягу його героїнь – дам напівсвіту, котрі немов зійшли зі сторінок романів Золя та оповідань Мопассана – «Парижанки біля кав'ярні». «Портрет дівчинки у червоному капелюсі», написаний теж у Парижі, позначено сміливими контрастами червоного й чорного. Він розкриває тендітну чарівність юної героїні, складні нюанси настрою її загадкової душі, які так тонко відчув та відтворив молодий художник. В цьому відобразилася вихована традиціями вітчизняного мистецтва увага до внутрішнього світу людини.

Провідним жанром творчості О. Мурашка був портрет, в якому яскраво розкрилося вміння майстра передати неповторну особистість моделі, послуговуючись можливостями пози, жестів, предметних атрибутів, а також пластикою самої живописної форми. Важливим компонентом багатьох портретних творів О. Мурашка виступає пейзаж. Він не тільки доповнює й посилює образну виразність моделей – він розкриває декоративну цілісність світу, де людина і природа, осмислені в єдиних пластичних категоріях, набувають глибинного взаємозв'язку.

Чуття непорушності життєвих устоїв втілене художником у багатьох його творах на селянську тему, що з початком ХХ століття набула нової актуальності. Культивована передвижниками оповідальна картина відійшла у минуле і тепер художники у

«безсюжетних» полотнах тяжіли до синтезованого образу, в якому виявилися кращі якості народу – його спокійна вдача, філософічність мислення. В етапному творі «Селянська родина» автор представляє героїв не в певній дії, а у тихій довгій паузі, що розкриває складний світ людських взаємовідносин, почуттів та думок. Старість і молодість, минуле і майбутнє поєдналися в образах цієї родини, яку художник портретував з конкретних селян – мешканців с. Лучки на Полтавщині. В них переплелось глибоко індивідуальне та визначально типове. Вони виступають носіями життєвої мудрості багатьох поколінь. Живописне вирішення твору органічне до його духовної основи. Великі площини червоного, жовто-зеленого, білого та синього кольорів, ніби насичені силою землі, ліплять форму, надаючи образам епічної значимості.

Там же, в Лучках, було написане й полотно «Праля», де майстер підійшов до вершин декоративного бачення світу. Про нелегку долю героїні, про яскраву барвистість літнього дня «розповідають» колір та світло, доведені до найвищих реєстрів звучання. Гарячі сонячні промені з їхніми рухомими рефlekсами, синтезуючись з енергетикою жагучих помаранчево-жовтих кольорів, створюють образ, що стає метафорою краси і сили життя.

Велика роль О. Мурашка в історії українського мистецтва незаперечна. Визнаний за життя не лише на батьківщині, він став одним із перших, хто своїм мистецтвом, закордонними виставками не тільки прилучав національне малярство до європейського простору, а й вводив його до контексту світових художніх процесів.

Серед митців, котрі прокладали дорогу українському живопису у широкий світ, був Абрам Маневич (1881-1942), життєвий шлях якого проліг від берегів Дніпра до берегів Гудзону. Європейське визнання прийшло до нього 1913 року після тріумфальної виставки у паризькій галереї Дюран Рюеля. Самобутнє мистецтво А. Маневича увібрало у себе плернерність імпресіонізму, кольорову площинність модерну, пластику його лінійних ритмів, що органічно відповідало особистісному духовному світу майстра, його розумінню природи. Традиції

вітчизняного реалістичного мистецтва та життєвий досвід, здобутий на бідних вуличках Мстиславля, сформували вміння художника бачити у маленькому велике, в буденному – поетичне. А. Маневич – співець провінції: повітових містечок, затишних околиць Києва. Мудрий філософ, він вмів відчувати за непорушними стінами людських осель тихий сум, за буянням золотих фарб осені – одвічне згасання природи. Домінантою багатьох його композицій виступають дерева. В експресивному переплетінні їхніх стовбурів та віт, що створюють майже фантазмагоричний арабесковий візерунок, втілено ідею постійного руху життєвих сил природи. Пейзажі А. Маневича сприймаються як своєрідні симфонії, настільки безумовна музична гармонія їхніх форм та кольорових співвідношень. Д. Бурлюк називав свого друга «диригентом оркестру, у якому фарби грають в унісон, без єдиної фальшивої ноти звучання».

Основами імпресіоністичного живопису блискуче володів Микола Бурачек (1871-1942) – відомий український пейзажист, котрий пройшов добру школу у Кракові й Парижі. Поетична безпосередність сприйняття природи, етюдність його творів гармонійно сполучаються з пластичною цілісністю образів, відчуття якої створюється завдяки мазку. Пастозний, вібруючий, енергійний, він надає поверхні полотна фактурності, сплавляє природні форми в єдину матерію, з якої народжуються сонце, повітря, реалії буття. Еволюція творчості М. Бурачека – то шлях від пейзажів, що фіксують мінливість світу («Золота осінь», «Ганок взимку»), до композицій, де образ землі є синтезом тривалих спостережень і глибоких узагальнень.

До синтезованих у своїй основі образів тяжів Федір Кричевський (1879-1947). Вони народжувалися як плід роздумів художника про долю народу, як наслідок його серйозного вивчення народного мистецтва, котре несло у собі чуття кольору та лінійних ритмів, орнаментальність, площинність форм, тобто усе те, що відповідало принципам нового декоративного напрямку початку ХХ сторіччя. Дипломна картина «Наречена» стала справжньою

програмою подальшої творчості митця, позначеної рисами національної самобутності, реалізмом, монументальністю й декоративною силою живопису.

Свою міру в поєднанні умовності та реальності віднайшов старший брат Федора – Василь Кричевський (1873-1952), котрий успішно застосовував принципи модерну як в живописі, графіці, так і в архітектурі. Його витончене відчуття кольору та лінійних ритмів слугують перетворенню конкретного мотиву природи (характерних українських краєвидів) на образ узагальнений, позбавлений усіляких миттєвих випадковостей.

Найвідомішими художніми навчальними закладами в Україні на поч. ХХ ст. залишалися Одеська рисувальна школа, художнє училище, створене на базі Київської рисувальної школи М. Мурашка, та Харківська рисувальна школа М. Раєвської-Іванової, реорганізована 1912 р. в художнє училище.

У 1905 р. з ініціативи відомого українського художника І. Труша (1869-1941) у Львові виникло Товариство прихильників української науки, літератури і штуки, у якому об'єдналися передові митці Західної України.

Велику вагу для розвитку національного мистецтва мало відкриття в Києві в грудні 1917 р. Української Академії мистецтв, яку очолив відомий графік Ю. Нарбут (1886-1920), а членами Академії стали М. Бойчук, О. Мурашко, М. Бурачек, брати Василь та Федір Кричевські. Більшовики перетворили цей заклад в один з інститутів.

Лідером мистецького життя західноукраїнських земель на поч. ХХ ст. був художник І. Труш. Йому належала велика роль в організації у Львові виставки львівських та київських художників – «Виставки українських артистів», у підготовці та виданні журналу «Артистичний вісник» (1905). Поїздки по Наддніпрянщині та Криму сприяли створенню кращих пейзажів І. Труша – «Могила Шевченка», «Дніпро біля Києва», «Захід сонця в лісі» та одного з кращих портретів Лесі Українки. У його полотнах оживають жанрові сцени з життя гуцульського села, намальовані з глибоким

знанням побутово-етнографічних подробиць; пейзажі, де автор не оминув модних настроїв символізму з його тяжінням до таємничості, алегоризації природних мотивів. В роботах із циклу «Сосни» покорчені вигинисті стовбури дерев сприймаються як вияв страждань самотньої людської душі.

Новатором серед західноукраїнських живописців був Ю. Панькевич (1863-1933), який продовжував традиції давнього українського живопису, широко використовував національні елементи. Найкращі його твори – «Т. Шевченко на тлі Дніпра», «Портрет І. Франка». На небосхилі мистецького Львова, крім І. Труша та Ю. Панькевича, заяскравили імена О. Новаківського (1872-1935), О. Кульчицької (1877-1967), Й. Куриласа (1870-1951), А. Монастирського (1878-1969) та ін. Творчість цих художників сприяла зміцненню позицій українського мистецтва на західноукраїнських землях і зробила істотний внесок у скарбниці світової культури.

Різноманітність художнього життя в Україні початку ХХ сторіччя засвідчують митці, котрі виступали продовжувачами реалістичних засад класики, традицій її естетичного мислення, при цьому органічно впроваджуючи в своє малярство широку живописну манеру, декоративність кольору. Це – П. Волокидін (1877-1936), К. Трохименко (1885-1979), О. Шовкуненко (1884-1974), І. Їжакевич (1864-1962), С. Прохоров (1873-1948). Через певний час вони самі стануть класиками мистецтва.

Серед відомих українських художників, живописні полотна яких майстерно передавали красу рідної природи у різні пори року та час доби, які світилися особливим колоритом і надихали на поетичні рядки поетів, – М. Глущенко (1901-1977), С. Шишко (1911-1997), О. Лопухов (1925-2009), Т. Яблонська (1917-2005), Т. Голембієвська (1936-2018), В. Гурін (1939-2018), М. Гуйда (1955 р.н.), А. Зорко (1956 р.н.) та багато інших.

Запитання і завдання

1. Хто з художників античного мистецтва використовував у живописній практиці свої спостереження природи?
2. Який вклад у становлення основ живопису на пленері внесли художники епохи Відродження?
3. Прочитайте трактат Л. Б. Альберті «Десять книг про архітектуру» і виокремте його висловлювання про залежність кольорів картини від сили загальної освітленості.
4. Яка заслуга Леонардо да Вінчі у розробці деяких положень пленерного живопису?
5. Що нового внесли до становлення пейзажного живопису голландські художники XVII ст.?
6. Дайте характеристику художньому методу Д. Констебля.
7. Сформулюйте естетичні принципи імпресіонізму.
8. У чому характерні відмінності творчої практики О. О. Іванова?
9. Які принципи пленерного живопису О. К. Саврасова?
10. Що нового вніс до історії живопису Ф. А. Малявін?
11. Як розвивався пленерний живопис у XX столітті?
12. Яке значення для становлення української школи живопису має творчість О. Мурашка?
13. Прогресивні ідеї передвижництва в Україні.
14. Творчість Тараса Шевченка в історії українського мистецтва.
15. Роль Київської рисувальної школи М. Мурашка у розвитку реалістичного малярства і підготовці національних художніх кадрів.

