

Міністерство освіти і науки України
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
Педагогічний факультет
Кафедра образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації
творів мистецтва

Кваліфікаційна робота бакалавра

з теми: **«ФОРТИФІКАЦІЙНА ВЕДУТА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
ХУДОЖНИКІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.»**

Виконала:

Студентка 4 курсу, групи ОМД1-В20,
галузь знань 02 Культура і мистецтво,
спеціальність 023 Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація,
освітня програма: Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво

Байдик Мар'яна Андріївна

Керівник:

Н. О. Урсу, докторка мистецтвознавства,
професорка

Рецензент:

А. Г. Бренюк, кандидатка
мистецтвознавства

Кам'янець-Подільський – 2024 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ОСОБЛИВОСТІ І ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ФОРТИФІКАЦІЙНОЇ ВЕДУТИ В УКРАЇНІ.....	 7
Витоки жанру і поняття ведути.....	7
1.1. Поширення і трансформація жанру в Європі та Україні.....	14
 РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКА ФОРТИФІКАЦІЙНА ВЕДУТА У ТВОРЧОСТІ ВІТЧИЗНЯНИХ ТА ІНОЗЕМНИХ ХУДОЖНИКІВ.....	 26
2.1. Митці української ведути.....	26
2.2. Іноземні митці – портретисти ведути.....	30
 РОЗДІЛ 3. СУЧАСНІ ТВОРЦІ ВЕДУТИ ОБОРОННОГО ХАРАКТЕРУ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.....	 45
3.1. Реалістичні трактування пейзажу зі спорудами оборонного характеру.....	45
3.2. Пошуки в галузі авангардного фортифікаційного краєвиду.....	49
 ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

Актуальність теми.

Сучасне мистецтво ставить за мету комплексний підхід до вивчення як нових, так і традиційних проблем, які стосуються гармонійної передачі навколишньої дійсності з удосконаленням художньої мови на базі мистецького досвіду попередників, відбиття у творчості власної мистецько-філософської позиції засобами образотворчого мистецтва. Одним з провідних жанрів образотворчого мистецтва є пейзаж, широта застосування якого не має чітких меж. Одне з провідних місць у зображенні навколишнього середовища займає архітектурний краєвид. Вивчення розвитку ведуги, зокрема фортифікаційної, дає змогу зрозуміти його витоки та проаналізувати першоджерела виникнення основних напрямків розвитку пейзажу як окремого жанру образотворчого мистецтва, цілісно усвідомити його значення для сучасного мистецтва в історичній ретроспективі. Вивчення образів фортець, відображених у творчості живописців різних шкіл українського живопису, дають можливість вирішувати проблеми загальнокультурного характеру, розглядати досягнення та своєрідність їхньої творчості в контексті культурного поля України і Європи. Дослідження українських фортифікаційних краєвидів є важливими з кількох причин. З точки зору на збереження культурної спадщини. Фортифікаційні споруди є частинами культурного доробку України. Вони можуть відображати важливі аспекти історії, архітектури та воєнної техніки різних епох.

Фортифікаційні споруди можуть мати художнє значення як приклади архітектурного мистецтва своєї доби. Вони відображають різні стилі та техніки, що були популярні в різні історичні періоди. Вивчення оборонної фортифікації може допомогти розуміти військові стратегії та тактики різних часів. Це матиме важливе значення для військової історії та стратегічного аналізу.

Пам'ятки оборонного мистецтва можуть стати туристичними атракціями, що сприяє розвитку туристичної індустрії та підвищенню економічного розвитку регіонів, де вони розташовані.

Дослідження фортифікаційних споруд може допомогти розробити стратегії збереження та реставрації цих пам'яток, щоб забезпечити їхню довговічність для майбутніх поколінь. Оборонні споруди можуть бути пов'язані з важливими історичними подіями та постатями, що є частиною історичної пам'яті нації. Дослідження цих споруд може відновити та зберегти цю історичну пам'ять.

Загалом, дослідження українських фортифікаційних ведут є важливим елементом вивчення і розуміння історії, культури та спадщини України, а також сприяє їхньому збереженню та популяризації. Можна також констатувати, що незважаючи на довгу історію розвитку пейзажу, науково-дослідницькі розробки в області живопису пейзажу знаходяться в стадії становлення; наукових монографій щодо історії та специфіки локальних шкіл вітчизняного пейзажу недостатньо, а проблеми розвитку творчих здібностей студентів засобом пейзажного живопису розглядалась лише окремими дослідниками і потребують теоретичних узагальнень.

Метою кваліфікаційної роботи є розкриття місця і ролі пейзажної фортифікаційної ведуги в історії українського мистецтва кінця XIX – початку XXI ст. Вивчення фортифікаційних споруд в українському мистецтві має значення з кількох аспектів. Спочатку, це є частиною культурної спадщини України, що важливо для збереження і передачі історичних знань. Також, фортифікаційні споруди можуть надихати художників на створення нових творів, адже їх архітектура та форми вражають своєю витонченістю та технічністю. Додатково, вивчення цих споруд допомагає зрозуміти культурний контекст минулих епох і втілити цю атмосферу у мистецтві. Нарешті, використання фортифікаційних споруд у творчості сприяє популяризації цієї частини культурного надбання та підтримує інтерес до історії та архітектури країни. Фортифікаційні споруди можуть бути джерелом ідей та образів для митців. Їх архітектура, форми та функціональність можуть надихати на створення унікальних творів мистецтва.

Для вирішення поставленої мети, було сформовано наступні завдання:

- проаналізувати історію розвитку українського мистецтва;
- розглянути різні етапи розвитку ведуги впродовж історії в різних країнах;
- відобразити культурну самобутність українського етносу втілену у культурному сприйнятті;
- дослідити творчість художників, що втілювали фортифікаційні споруди у власних полотнах.

Об’єкт дослідження – українські фортифікаційні ведуги кінця XIX та початку XXI століття.

Предметом дослідження виступають картини художників, які впродовж історії портретували українські оборонні споруди на власних полотнах.

Методи дослідження. Для виконання даних поставлених завдань були використані загальнонаукові й спеціальні методи дослідження: фактологічний (вивчення ілюстрацій та біографічних матеріалів), аналітичний (було виконано аналіз використаних джерел, порівняння), характер дослідження визначали емпіричний та історичний методи, для пошуку достовірних фактів використано історичний метод.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що зроблено спробу виявлення системних зв’язків між загальною стильовою еволюцією європейського пейзажу та розвитком вітчизняного пейзажного живопису, висвітлено становлення і розвиток локальних шкіл живопису, розкрито розвивальні можливості використання пейзажного живопису у навчально-творчому процесі. Зроблено акцент на вивченні стильових особливостей фортифікаційної ведуги з часу витокy жанру до наших днів. Дослідження стилів в творчості художників, що зображують фортеці та замки, дозволяє краще зрозуміти, які техніки, теми та підходи еволюціонували з часом. Це дає можливість прослідкувати та аналізувати зміни в мистецтві через призму цього конкретного жанру.

Розгляд стильових особливостей у мистецтві фортифікаційної ведуги допомагає в осмисленні та апробації культурного досвіду. Вивчення цих аспектів збагачує нашу культурну спадщину та сприяє її динамічному розвитку.

Практичне значення одержаних результатів. Дипломна робота популяризує знання про жанр фортифікаційної ведуги українських художників, що впливає на інтерес до вивчення цієї теми або застосування її в пізнавальних цілях з метою поширення знань про цей жанр.

Цільова аудиторія учні училищ, студенти мистецьких коледжів та університетів.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається з вступу, трьох розділів, що поділяються на підрозділи, висновків, списку використаних джерел, додатків та практичної частини.

Дана робота присвячена дослідженням в галузі історії і мистецтва, і стосується вивчення розвитку культури українського етносу.

РОЗДІЛ 1

ОСОБЛИВОСТІ І ПРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ФОРТИФІКАЦІЙНОЇ ВЕДУТИ В УКРАЇНІ

1.1. Витоки жанру і поняття ведути

Як жанр, міський пейзаж відомий з давнини, і його елементи можна відзначити навіть на античних фресках. На кожному етапі історії мистецтва художники-пейзажисти фокусувалися на відображенні архітектури та урбаністики, що призвело до створення різних піджанрів міського пейзажу. А. Блудов, з нашого погляду, зробив важливий внесок у концептуальну диференціацію міського пейзажу в його історичному вимірі.

Для художників епохи Відродження було характерним вивчення міського пейзажу натурно, а з цього досвіду вони розробляли принципи перспективного зображення пейзажу, використовуючи всі правила лінійної перспективи. У міських пейзажах Відродження майстри створювали образ ідеальної архітектури, втілюючи свої уявлення про гармонійну міську архітектурну спрямованість.

Найстаріші зображення європейських міст Середньовіччя датуються кінцем XIII століття і до нас дійшли головним чином завдяки фрескам, які мають вельми умовний характер. Наприклад, фреска 1295 року Джотто ді Бондоне "Вигнання демонів в Ареццо" може важко впізнати як конкретне місто, проте на ній присутні реалістичні деталі, такі як архітектурний вигляд собору та його декор. Це образно, але яскраво представляє типовий італійський міст того часу, оточений фортечною стіною і багатьма високими вежами сеньйорів, які згодом більшість з них буде руйнуватися.

На початку XIV століття з'являються вже досить реалістичні зображення міських пейзажів, наприклад, приголомшлива панорама Неаполя 1325 року – "Veduta del porto di Napoli con San Martino Giovanna". На цьому полотні точно відтворено міську забудову, що дозволяє сучасній людині уявити собі Неаполь того часу. Багато композиційних схем міської забудови збереглися до наших

днів і залишаються легко впізнаваними. Цей жанр пейзажу виник у Фландрії, де такі художники, як Пол Бріль, створювали ведуги ще у XVI столітті. Ведуга, сутність якої полягає в великій точності, можна вважати прародичем сучасної фотографії. Таким чином, той, хто замовляв у художника міський пейзаж, насправді забирав додому спогади про свою подорож.

Мистецтво міських пейзажів, або ведуги, як цей жанр став відомий, мав свої витоки в Нідерландах XVII століття. **[Error! Reference source not found.]** Тодішні голландські художники, відомі як "малі голландці", почали звертати увагу на зображення міських вулиць, каналів, мостів і площ, що відображало розвиток міського життя в цей період.

До того часу високим стилем у живописі вважалися картини з біблійних або історичних сюжетів. Пейзажі, у тому числі міські, часто використовувалися як фон для таких сюжетів або просто як "вид з вікна", маловажливий елемент в порівнянні з головною темою картини.

Проте, завдяки "малим голландцям", інтерес до міських пейзажів почав зростати, а сам жанр міського пейзажу почав займати значніше місце в мистецтві. Цей період став початком розвитку жанру ведуги, що в подальшому розцвів у мистецтві Європи.

Вже в XVI-XVII ст. в Німеччині, Голландії та Франції міські мотиви «зазвучали» по-новому, поступово стає традиційним зображення міських ландшафтів, художники починають виконувати в подорожах та привозити замальовки з натури. В середині XVII ст. однією з улюблених тем голландських художників стає міський пейзаж, майстри намагалися зобразити відомі споруди та архітектурні ансамблі. В картинах художників геометрична точність міських забудов поєднувалася з побутовими епізодами та сюжетами міського життя. **[Error! Reference source not found.]**

Голландські художники XVII століття, такі як Вермеєр та Крюйль, відобразили не лише зовнішню архітектурну красу міст, але й показали їхню атмосферу та характер. Ці твори стали важливим джерелом інформації про

міста для сучасників та майбутніх поколінь. Вони допомагають розуміти, як виглядали міста та як жили їхні мешканці у минулі епохи, і залишаються важливими джерелами для вивчення історії та культури. **[Error! Reference source not found.]**.

«Вид Делфта» Йоганнеса Вермеєра є одним із найвідоміших прикладів таких реалістичних міських пейзажів. Ця картина вражає своєю точністю у відтворенні архітектурних деталей та атмосфери міста. Точно так само, Лівен Крюйль своїми малюнками допоміг збагатити відомості про міську архітектуру. Його твори не лише відтворювали міські ландшафти, але і надавали унікальний погляд на топографію та архітектурні особливості міст. У XVII столітті голландські художники також зробили вагомий внесок у розвиток ведути, створюючи впізнавані міста та пейзажі з точністю та деталізацією. Це стало важливим джерелом інформації про історію та культурний контекст того часу. Художники, які спеціалізувалися на ведуті, отримали назву "ведутисти". **[Error! Reference source not found.]** Цей жанр почав свій розвиток у Фландрії і швидко поширився по всій Європі, включаючи українських митців.(словник останнє)

Ведутисти вдало втілювали деталізовані та великомасштабні зображення міст, фортифікаційних споруд, а також атрибутів урбаністичного середовища.

В епоху романтизму в художників зберігається інтерес до археологічних пам'яток, античних храмів. Також велику роль відіграють зображальні розповіді про подорожі. Художники створювали багато замальовок видів міста подорожуючи, з цих замальовок інколи створювали великі цикли.

Міським пейзажам романтизму притаманна детальна проробка деталей, ліричний настрій, але для художників-романтиків була не важлива впізнаваність місцевості на картині, їх ціль передати особливу атмосферу, навіювати настрій від її споглядання. Наприклад, картини міської тематики Каспара Давида Фрідріха слугують яскравими зразками живопису романтизму. Та зростання масового попиту на міські види, в яких би техніках вони не

виконувались, ще не означало офіційного визнання. Відокремлення цього типу зображень в окремий жанр відбулося значно пізніше – лише в другій половині XVII ст., і аж до другої половини XVIII століття він залишається «найнижчим» жанром в європейській ієрархії образотворчих мистецтв. У деяких періодах історії мистецтва, наприклад, у ренесансі, вага була приділена більш високим формам мистецтва, які відображали гуманістичні та культурні ідеали, тому фортифікаційна ведута могла вважатися менш престижною.

Фортифікаційна ведута часто зображала оборонні споруди, стіни, фортеці, які відображали технічний аспект міст та містечок. Такі зображення могли вважатися менш естетично привабливими порівняно з більш декоративними жанрами, наприклад, пейзажем чи портретом. Зневажливе ставлення до міських видів, поширене в мистецькому середовищі саме в той період, коли відбувалося формування цього жанру, в повній мірі відображає недвозначна рекомендація Мартіна ван Хемскерка живописцям другої половини XVI століття, що дійшла до нас у викладі фламандського поета і художника Карела ван Мандера: «Всякий художник, який бажає досягти успіху, повинен уникати прикрас і архітектури».

Навіть у другій половині XVIII століття відомий знавець мистецтв, художній критик і філософ Дені Дідро все ще дотримувався схожих поглядів щодо того, які сюжети личить класти в основу живописних творів. Десять аж до кінця епохи Просвітництва місто не вважали гідним об'єктом образотворчого мистецтва, що в певній мірі позначається і на сучасних дебатах щодо того, які типи зображень підпадають під визначення «міського пейзажу», а які – ні. Спроба ж прийти до єдиної думки про те, коли картина із зображенням міста перестане бути пейзажем взагалі і стане чистим міським видом, до сих пір не увінчалася успіхом.

Оскільки маршрути великих турів стали загалом стандартизованими, мистецтво ведути почало нагадувати ранні подорожі аристократів на континент. До середини XVIII століття Венеція стала відома як центр

ведутистів, і їхні найвидатніші представники відносилися до венеціанських родин Канал і Гуарді. Багато з них вирушили працювати у великі столиці Європи, наприклад, Каналетто у Лондоні та його племінник Бернардо Беллотто у Дрездені та Варшаві. У середині XIX століття художники почали цікавитися жанровими сценами, а розвиток реалізму і критичного реалізму в мистецтві підняв вуличні епізоди на рівень широкого соціального узагальнення. "180 листів" Гюстава Доре демонстрували широку панораму міського життя, включаючи пам'ятки та нові будівлі. Імпресіоністи відкрили нову сторінку в історії міського пейзажу, захоплюючись різноманітними мотивами міста у різні часи, його мінливістю та динамікою. Художники прагнули передати ритм життя міста, ловлячи постійно змінну атмосферу, стан та освітлення, що сприяло відкриттю нових методів виразності через розмивання ліній, контурів, вільних та швидких мазків, що передавали рухливість і змінність форм предметів.

Імпресіоністи віддавали перевагу виходити на пленер і використовували закони оптичного змішання кольорів, що надавало їхнім полотнам незвичайну кольорову насиченість та яскравість. Це робило їхні картини особливо живими та емоційними.

Для композиційного рішення картин імпресіоністів характерна динамічність побудови, асиметрія, усічення фігур та предметів краями полотна. Не деталізуючи зображення художники передавали враження від натури, емоційний стан, виявляючи особливості оточуючої дійсності. Відзначаючи розвиток нових форм міського пейзажу, варто зазначити, що в XVIII столітті виникла нова форма – "ведута". Цей жанр образотворчого мистецтва, що з'явився у Венеції, відзначався великою деталізацією та реалістичністю в зображенні міського пейзажу. Термін "ведута" вказує на "вид" у італійській мові. **[Error! Reference source not found.]**

У Італії XVIII століття також розвивалися різноманітні форми цього жанру. Джованні Паоло Панніні став одним з перших художників ведути, який

акцентував увагу на малюванні руїн. Гаспар ван Віттель, голландський майстер, відомий як Ванвітеллі у Римі, працював над *veduta esatta* – точною ведутою, яка була топографічно точним зображенням міського пейзажу або пам'ятника. На цих полотнах фігури людей і тварин зазвичай відігравали другорядну роль, концентруючи увагу на самому пейзажі. [Error! Reference source not found.]

Серед його співробітників був Хендрік Франс ван Лінт, який став одним із провідних художників-ведутів у першій половині XVIII століття. [Error! Reference source not found.]

Через його більш реалістичне зображення у ведуті, яку він виконав наприкінці XVII та на початку XVIII ст., фламандський художник Ян Франс ван Блумен передбачив розвиток у XVIII ст., коли відбувся відхід від класично орієнтованих римських пейзажів, французьких художників-ведутистів у Римі, таких як Гаспар Дюге. [Error! Reference source not found.]

Так, жанр каприччо або капричіо, що походить від італійського слова "capriccio", що означає "каприз", "фантазія", став дуже популярним у мистецтві XVIII століття. Ці твори відрізнялися своєрідністю, легкістю, та романтичним настроєм.

Каприччо, як варіант ведути, є цікавим і унікальним жанром пейзажу, який виник як вираз художньої фантазії художника. Термін "каприччо" походить від італійського слова "capriccio", що означає "каприз" або "примха".

Цей жанр мистецтва став популярним у XVII і XVIII століттях. Французький художник Жак Калло та іспанський майстер Франсиско Гойя випустили серії офортів, які називали "каприччо". Однак в історії мистецтва каприччо має інше значення, а саме, воно представляє собою архітектурну фантазію у пейзажі.

На каприччо зображуються руїни античних храмів та інших споруд, як реальних, так і вигаданих художником. Цей жанр мистецтва здобув велику популярність в Італії, особливо через величезну кількість античних руїн та слідів давньоримської культури по всій країні. Виявлення міст Помпеї та

Геркуланума в XVIII столітті спричинило ще більший інтерес до античностей серед художників та глядачів.

Таким чином, каприччо стало важливою частиною італійського мистецтва, що відображало архітектурні фантазії художників і привертало увагу до культурної спадщини Античності.

У каприччо зображувалися пейзажі з елементами фантазії або навіть фантастичними об'єктами, що створювали атмосферу безтурботності та казковості. Цей жанр здобув популярність серед заможного класу, який цікавився не лише реалістичними зображеннями міст та пейзажів, а й бажав придбати твори, що передавали романтичний настрій та фантазію.

Серед майстрів каприччо були такі відомі художники, як Каналетто, Марко Річчі, Джованні Піранезі, Джованні Паоло Паніні та інші. Вони створювали своїм творчістю вражаючі сцени з елементами фантазії, які дозволяли глядачеві відчувати себе у світі казки та мрій.

Поступово жанр ведуги трансформувався в каприччо та *vedute ideate*, або ведута ді фантазія, де реальність поєднувалася з фантастичними образами, створюючи унікальні та захоплюючі композиції. Ганебаттіста Піранезі, наприклад, був майстром у створенні ідеальних офортів, які передавали вражаючі сцени римського пейзажу з фантастичними елементами.

Таким чином, каприччо та капричіо стали важливою частиною розвитку мистецтва в XVIII столітті, дозволяючи художникам творити захоплюючі та фантастичні образи, що вражали уяву глядачів і стали невід'ємною частиною мистецької культури того часу.

Наприкінці XIX століття більш особисті «враження» від міських пейзажів замінили прагнення до топографічної точності, яке натомість задовольнялося намальованими, а пізніше сфотографованими панорамами. У Венеції діяла значна спільнота художників-емігрантів, таких як Антонієтта Брандейс, іспанські художники Мартін Ріко-і-Ортега, Маріано Фортуні, Антоніо Рейна

Манескау [*Error! Reference source not found.*] та Рафаель Сенет і перуанський художник Федеріко дель Кампо. Ці художники відреагували на великий міжнародний ринок своїми міськими видами Венеції, і вони зробили собі такі відомі імена завдяки цьому жанру, що малювали лише види Італії.

Попит на види Федеріко дель Кампо, особливо з боку англійських туристів, був настільки високим, що він намалював кілька видів кілька разів, і те саме можна сказати про Рейну Манескау,[45] який багаторазово повторював ті самі міські пейзажі з мінімальними варіаціями. [*Error! Reference source not found.*]

Закінчуючи огляд розвитку міського пейзажу, слід відзначити, що в кінці XIX століття художники розвивали нові підходи до живопису, характеризуючись підвищеною декоративністю, увиразненням композиційних ритмів та емоційністю кольорових рішень. Цей період часто називають "фін де сієкл", і він був типовим для багатьох країн, включаючи Україну.

1.2. Поширення і трансформація жанру в Європі і Україні

"Вид Толедо" Ель Греко є одним з найвидатніших пейзажів в історії європейського мистецтва. Картина відображає погляд на іспанське місто Толедо з півночі, вирізняючись особливим мистецьким підходом художника.

На передньому плані видно міст Алькантара через річку Тахо, а також замок Сан Сервандо на лівому березі. Високі об'єкти, такі як королівський палац Алькасар та Толедський собор, створюють враження величності і архітектурної монументальності. Автор вдало використовує ефекти світла та тіні, що створює враження фантасмагоричності.

Ель Греко майстерно працює з перспективою, високо піднімаючи лінію горизонту, що посилює витягування пропорцій та додає драматизму до зображення. Художник також впроваджує просторові викривлення, які вносять елементи художньої творчості та фантазії. Ця картина є значущим внеском в

історію пейзажного мистецтва, оскільки вона поєднує майстерність відтворення дійсності з емоційним та символічним підходом до зображення міста.

Пейзажний живопис у Іспанії під час Відродження та епохи бароко був рідкістю, оскільки існувала заборона на зображення пейзажів, введена Тридентським собором. Така обмеженість витіснила художників в інші напрямки мистецтва, але тим не менш, деякі твори, такі як «Вид Толедо», мають символічний і містифікаційний характер, відтворюючи таємничість та загадковість того часу.

«Вид Толедо» є одним із пізніших творів Ель Греко, написаним у маньєристському або навіть вже бароковому стилі. У цій картині художник вільно обходить з натурою, відтворюючи місця з уявленими елементами та відхиляючись від точних розміщень об'єктів у реальності. Це створює емблематичний образ міста, який не ставить за мету точність деталей, а намагається передати сутність та атмосферу міста.

У кінці 19 століття художники-реалісти продовжували зберігати вірність реалізму, проте вони активно використовували кольори та світло для створення більш яскравих і виразних вражень від своїх картин. Використання світла та кольору стало ключовим елементом для підсилення емоційної сили творів і зробило їх більш запам'ятовуваними та вражаючими для глядачів.

Період між XIX та XX століттями з'явилася безліч напрямків мистецтва, які спиралися на імпресіонізм у пейзажному живописі, але водночас розвивали власні унікальні принципи. Поль Сезан може служити прикладом митця, який в своїх роботах демонструє велику силу і чітку конструктивність природних ландшафтів.

Сезан був ключовою фігурою у розвитку постімпресіонізму, особливо це стосується його підходу до пейзажного живопису. Він враховував імпресіоністичні тенденції у відображенні світла та кольору, але одночасно досліджував структуру та форму природних об'єктів з більшою чіткістю та конструктивністю. Це стало очевидним у його роботах, де він уважно

аналізував геометрію та композицію ландшафту, використовуючи гострі кутові форми та різні плани для створення враження простору та глибини.

Такий підхід відрізняється від типового реалістичного стилю, оскільки Сезан прагнув до більшої структурованості та стабільності у відображенні природи, а не лише до миттєвого враження світла та кольору. Це зробило його роботи впізнаваними і відомими у світі мистецтва та відіграло важливу роль у розвитку подальших напрямків живопису, таких як постімпресіонізм та кубізм.

В українській науковій літературі XX – початку XXI ст. немає окремих праць про Віденську академію образотворчого мистецтва, тим більше таких, які би розкривали її вплив на розвиток українського мистецтва. Це в рівній мірі стосується пейзажного жанру, який особливо активно розвивався на західноукраїнських землях у першій половині XIX ст. Тоді постало багато живописних і графічних творів, які зайняли вагоме місце в національній культурі. Українські науковці неодноразово вивчали пейзаж, пов'язані з ним проблеми, серед яких художньо-стильові його особливості. До них належать дослідники художньої літографії Львова першої половини XIX ст. Іван Крип'якевич [Error! Reference source not found.] і Мечислав Опалек. [Error! Reference source not found.]

Вони у загальних рисах відобразили діяльність літографічних майстерень міста, дали попередній перелік творів, які виконувалися там, а також списки митців, їхніх співробітників. На окрему увагу заслуговують праці мистецтвознавиці Софії Король, присвячені пейзажному жанру першої половини XIX ст. У них докладно розглянуто розвиток літографічного краєвиду Східної Галичини. [Error! Reference source not found.] [Error! Reference source not found.]

В одній із статей дослідниця зазначила, що поширення топографічних краєвидів у краї було пов'язано з діяльністю Бернардо Белотто (B. Bellotto; 1720-1780), який у 1758-1762 рр. перебував у Відні на службі в імператриці Марії-Терезії. Виконуючи твори, італійський живописець трактував пейзаж «не

як фізичне середовище, а як осмислений простір, наповнений глибоким духовно-філософським змістом». [Error! Reference source not found.]

У цьому контексті важливою є згадка мистецької спадщини Рудольфа фон Альта (R. von Alt; 1812—1905), видатного представника австрійської школи акварельного краєвиду, якого називали «віденським Каналетто». [Error! Reference source not found.] Аналіз наукових праць доводить актуальність наміченої проблеми.

Шарль Бодлер дійсно вніс вагомий внесок у формування уявлення про сучасність та її відображення у мистецтві. Його концепція *Modernité*, яка розглядала сучасність як перехідний, текучий та випадковий аспект мистецтва, сприяла розвитку нових підходів до зображення міського пейзажу.

Імпресіоністи, як сучасники Бодлера, дійсно мали здатність поглядати на місто відсторонено, з вільним поглядом, що дозволяв охопити його усією цілісністю. Їхні картини відображали не лише самі будівлі та вулиці, але й атмосферу, настрій та емоції міського життя. Вони вміло передавали ефект "стоп-кадру", коли зафіксовано не деталі, а загальне враження, що виникає від сприйняття міського середовища.

Імпресіоністи вдало відобразили "пейзаж великого міста", як він описаний Бодлером, сприйнявши індивідуальність та велич міського середовища. Вони звертали увагу на взаємодію архітектури, природи та людей, що створювало складні і гармонійні візуальні образи. У ХХІ столітті з підвищенням технічного розвитку та розмаїттям індустріальних тем у пейзажному живописі виникають нові можливості та підходи до зображення міського середовища. Індустріальна тема стає важливим елементом, що відображає сучасні реалії і впливає на сприйняття та відображення міста у мистецтві. Це може включати не лише фізичну індустріальну інфраструктуру, але й соціальні та екологічні аспекти життя великих міст.

Імпресіонізм, як мистецький рух, був відповіддю на агресивну урбанізацію та прискорені ритми мегаполісу. Він відкрив нові способи вираження та

інтерпретації міського пейзажу, які стали важливими для подальшого розвитку мистецтва у контексті сучасності.

Характерною особливістю сучасного індустріального пейзажу стає розмаїття творчих концепцій, глибоко індивідуальний підхід до вибору сюжету і його втілення. Індустріальний сюжет розглядається не як «прикмета часу» в природному ландшафті, а набуває самостійного значення для художника. При цьому художника цікавить не тільки новизна сюжету та документальність зображення даної новобудови, заводу, електростанції, хімкомбінату, а пізнання самого духу техніки, середовища створеного руками людини.

На полотнах імпресіоністів навіть сільські пейзажі побачені очима городян. Максиміліан Волошин в «Підсумках імпресіонізму» зазначав так: «В їх пейзажах не відчувається, що вони коли-небудь проходили по зображуваній місцевості. Дійсність доходила до них тільки через око, але не через дотик. Такі пейзажі міг писати тільки в'язень з вікна темниці. І вони були в'язнями міста». Однак навряд чи в той час ця обставина засмучувала художників: поняття «в'язні міста» набуло негативного значення пізніше, в першій половині XX століття.

Не менш важливим у творчості імпресіоністів і художників, які перебували хоча б деякий час під їх впливом, стала поява або посилена розробка нових міських мотивів, «міських інтер'єрів», під якими розумілось повсякденне місто, побачене очима простого міщанина. Адже, перебуваючи на вулиці, люди лише в рідкісних випадках дивляться уздовж її осі: їх мало цікавить глибока перспектива вулиці, а в поле зору потрапляють насамперед перші поверхи будівель, інші городяни, транспорт.

Так зображував місто приміром Гюстав Кайботт, досить згадати його знамениту картину «Паризька вулиця в сиру погоду» (1877, Чикаго, Художній інститут).

Аналіз літератури з проблеми дослідження доводить, що майже до XVI

століття пейзаж мав додаткове значення і слугував фоном для релігійних або жанрових сцен та портрету. Розквіт голландського пейзажного живопису XVII століття значною мірою вплинув, хоча і з певним запізненням на становлення пейзажного жанру в Україні. Лише у другій половині XVIII ст. в Україні набуває поширення європейська ведута, яка розвивається поряд з класичним пейзажем академічної школи. Отже український пейзаж стає результатом розвитку європейського живопису краєвидів, який відбувався протягом XVI – XVIII століть.

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

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

На початку XX ст. поряд з майстрами-реалістами, виступили художники, які пішли на свідому реформу живописно-пластичної мови, на ствердження асоціативності та індивідуалізації законів світобачення. Авангард в Україні виник як загальноєвропейське явище, обумовлене усім ходом історичних і культурних процесів. Поширення набула індустріальна тематика. Поряд з цим активно розвивався пейзаж романтичної та національно-романтичної спрямованості. У 30-х рр. еволюція пейзажу проходила під гаслами боротьби з

формалістичними тенденціями, за поглиблення громадянського змісту творів та опанування методу соцреалізму. Узагальненість та типізація краєвидів досягає піку.

Різні соціально-економічні, політичні й загальнокультурні події визначали й різний характер розвитку живопису на східноукраїнських та західноукраїнських землях. Через певні історичні обставини (соціальний гніт, відірваність від основної частини національної території – Наддніпрянщини) мистецький процес Західної України дещо різнився від Східної України. На Наддніпрянщині реалістична школа живопису утвердилася уже у середині XIX ст. (основоположником вважають Тараса Шевченка), в Галичині перші значні пейзажі починають з'являтися лише у 80 – 90 х роках XIX столітті, а на Закарпатті й того пізніше. [16]

Розвиток живопису на Західній Україні (Галичина, Закарпаття, Буковина), відбувався у своєрідних умовах. Закарпаття на той час було фактично окраїнною провінцією Австро-Угорщини, майже на правах напівколонії. Але не зважаючи на вкрай несприятливі умови, викликані жорстким переслідуванням української культури збоку російського царизму на Сході і австро-угорської цісарської влади на Заході, в цю добу інтенсивно розвиваються найважливіші галузі культури, зокрема живопис. З творчістю таких видатних художників як Іван Труш, Олекса Новаківський, Михайло Бойчук, Роман Сільський, Олена Кульчицька пов'язаний один з яскравих феноменів українського образотворчого мистецтва – львівська школа живопису.

Львівська школа живопису є важливим феноменом української образотворчої культури, а Львів, як осередок розвитку української культури і традицій, зберігав і розвивав багатогранність творчих зусиль художників. Важливою характеристикою цієї школи є поєднання декоративності та реалістичних традицій, що виявляються у тонко відтвореній кольоровій грі та динаміці композицій.

Ця школа мала коріння в приватних школах-студіях Львова, де викладачами були випускники визначних академій Європи. Це дозволило створити плідний ґрунт для розвитку місцевого мистецтва та його взаємодії з європейськими художніми течіями.

Львів завжди був важливим культурним центром, співпраця з різними містами Європи збагачувала його художню сцену, а також дозволяла впливати на художні тенденції у світі. Такий культурний обмін сприяв інтеграції українського мистецтва у світовий контекст та його розвитку. [14]

Музей українського мистецтва, заснований у Львові у 1913 році, відіграв важливу роль у розвитку образотворчого мистецтва на Західній Україні. Він став не лише сховищем мистецьких скарбів, а й осередком наукових досліджень, що сприяло зростанню інтересу до української культури та творчості.

Початок становлення львівської школи живопису датується початком третьої чверті минулого століття. Її основи були закладені на основі західноєвропейських художніх традицій і великого культурного підйому, що спостерігався у той період. Художники, які внесли значний внесок у формування цієї школи, такі як Іван Труш, Ярослав Пестрак і Олена Кульчицька, засвоїли кращі практики західноєвропейського мистецтва і втілили їх у своїх роботах.

Роль Асоціації незалежних українських художників та створення Національного музею у Львові, зокрема завдяки діяльності митрополита А. Шептицького, були надзвичайно важливими для підтримки та популяризації українського мистецтва. Це дозволило молодим художникам розвиватися, навчатися та знайомитися з кращими практиками мистецтва.

Мистецька школа, заснована Олексою Новаківським, виявилася не лише осередком творчого ентузіазму, але й місцем, де формувався новий мистецький світогляд для львівських митців. Ця школа стала місцем, де збиралися

талановиті молоді художники з різних куточків України, щоб вивчати мистецтво та розвивати свій талант.

Понад 70 учнів, які навчалися в Мистецькій школі О. Новаківського, стали активними учасниками культурного та мистецького життя Львова. Багато з них, такі як С. Гординський, В. Ласовський, Р. Сельський, Г. Смольський та інші, зробили значний внесок у розвиток мистецтва свого часу.

У такому живому мистецькому середовищі, як Львів, з'являлися нові форми комунікації між художниками. Дискусії, міжкультурні та міжнаціональні контакти допомагали вирішувати творчі проблеми, сприяли обміну ідеями та знаннями. Ці контакти також сприяли об'єднанню художників у різноманітні об'єднання та колективи, що сприяло подальшому розвитку мистецтва в регіоні.

Об'єднання "Artes" виявилось важливим етапом в історії мистецтва Львова, сприяючи розвитку та поширенню сучасних мистецьких течій в регіоні. Засноване групою художників, архітекторів та фотомитців, "Artes" прагнуло підтримувати культурну різноманітність та відкритість, віддаючи шану різним мистецьким течіям, включаючи формізм, конструктивізм, абстракціонізм, сюрреалізм та дадаїзм.

Лідерами цього об'єднання були Р. Сельський та Л. Ліллє, які відіграли важливу роль у сприянні розвитку модерністського мистецтва в Львові. Робота молодих художників в "Artes" сприяла активному розширенню мистецького простору та створенню нових творчих форм.

Проте у 1939 році на мистецтво Львова настав час випробувань через насильне впровадження принципу соцреалізму. Це призвело до репресій та еміграції багатьох художників, що тимчасово призупинило розвиток мистецтва в регіоні.

Однак пізніше, в 1960-і роки, Львів став осередком важливих творчих пошуків українського образотворчого мистецтва. Художники з цього регіону

поєднували в собі вплив європейських течій з місцевим історичним досвідом і традицією. Їхні твори відрізнялися декоративністю, насиченим колоритом, емоційністю та зв'язком з національною традицією, що стало важливим внеском в українське мистецтво.

Суспільно-соціальні передумови для формування на Закарпатті самостійної школи живопису визріли у кінці XIX ст. Закарпатська художня школа – це унікальне явище на загальному тлі української національної образотворчості. Її мистецькі засади, закладені кількома поколіннями талановитих художників, визначаються тяжінням до життєдайних джерел народного мистецтва, самобутньої етнокультури Карпат й, одноково, відкритістю до інноваційних пошуків. Самобутні твори з виразним настроєм закарпатських живописців своєю оригінальністю, емоційністю та відкритістю, особливою палітрою та декоративністю, легко вирізняються з-поміж творів інших регіональних шкіл та мистецьких осередків України. Сам термін «Закарпатська школа живопису» виник наприкінці 1950-х років, коли фахівці радянської мистецтвознавчої науки відкрили для себе яскраву неповторну і своєрідну художню культуру карпатського краю з виразними локальними і часовими ознаками, а також сукупністю індивідуальних творчих манер цілої плеяди талановитих митців – А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, А. Коцки, Г. Глюка, В. Габди, Е. Контратовича, З. Шолтеса, А. Кашшая та інших (додаток В). На фоні трагічних подій початку XX століття гуманістичність, часто ідеалістичність, навіть означена художніми образами та фольклором романтичність вирізняють регіональну школу.

Аналізуючи причини успішного розвитку закарпатської художньої школи у XX століття, слід повернутись до середини XIX століття, коли ми майже не 30 зустрічаємо видатних постатей у професійному образотворчому мистецтві. Таке становище спричинене відсутністю спеціалізованої освіти, й взагалі малою можливістю її здобути серед молоді. На той час вихідців із Закарпаття, що спромоглися здобути освіту у європейських країнах, пов'язують з

культурами інших народів. Серед них М. Мункачі, якого відносять до угорського реалістичного живопису, Ш. Голощі – керівник академічної художньої школи у Мюнхені. До творчості російської культури відносять І. Грабаря, випускників Мукачівської гімназії А. Ерделі та Й. Бокшая. Поряд з якістю академічної підготовки, отриманою у Будапешті, велике значення для цих патріотів Закарпаття мав той факт, що в кінці XIX – початку XX століть в мистецтві багатьох країн відбувався процес зміцнення своїх національних шкіл, що протиставили себе офіційному салонному мистецтву.

Становлення закарпатської школи живопису нерозривно пов'язане з іменами Й. Бокшая.

Здобувши освіту в Будапештській академії мистецтв та створивши, спершу, приватну Публічну школу малювання, а далі – Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі – вони намагалися прищепити на рідному ґрунті новітні тенденції європейського мистецтва, змінити естетичну свідомість місцевих художників, вивести її зі стану провінціалізму. Загалом, громадянська та творча позиція цих митців стала рушійною силою на шляху до формування принципів та ідей такого культурного феномену як «Закарпатська школа живопису». Про них писав О. Ізворін: «Витворюючи огнище, організовуючи спілку художніх сил регіонального характеру, руська трійця (А. Ерделі, Е. Бокшай, Ф. Манайло, здійснювали її не як притулок для тих, хто в своїй посередності й делетантизмі мріють бути «консулами в провінції», але як маяк, що світить усім хто шукає художніх доріг».

Провідне місце в історії українського пейзажного живопису належить найстарішій, київській школі живопису, за колом тем, стилістикою та живописним втіленням дотичною до київської пейзажної школи є творчість майстрів Дніпра, Полтави, Житомира, Харкова, Луганська. Формування якої здебільшого відбувалось завдяки Київському державному художньому інституті – одним із найбільших мистецьких закладів країни, що остаточно сформувалась за часів радянської влади де основою виховання художника –

громадянина була ідея органічного поєднання професійної підготовки з формуванням його світогляду та переконань. Така основа виховання та учбовий процес, що базувався на засадах соціалістичного реалізму, визначає характер всієї радянської художньої школи та зокрема київської. Основою художньої освіти в художньому інституті став реалістичний метод, побудований на глибокому вивченню життєвого матеріалу та оволодінню майстерністю, де акцент було поставлено на літню практику студентів, котра базувалась на студію з натури. Чимало дипломних робіт довоєнного періоду стали надбанням українського образотворчого мистецтва, це картини Ф. Кличка, І. Іванова та інших. У передвоєнні роки Київських художній інститут закінчили такі видатні художники-пейзажисти як Т. Яблонська, Є. Волобуєв та Г. Меліхов.

На відміну від європейських майстрів, які прагнули до топографічної точності в міських пейзажах, реалісти цього часу акцентували увагу на унікальності та експериментальності. Їхні роботи включали в себе не лише деталізовані зображення міських об'єктів, а й витончений вираз та глибокий психологічний вимір. Це був спробою підійти до мистецтва з нового, більш особистого кута зору.

Таким чином, у цей період художники-реалісти виявляли себе як творці, які не тільки передавали реальність, але й створювали художні твори, які вражали глядачів не лише своєю точністю, але й виразністю та емоційністю.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКА ФОРТИФІКАЦІЙНА ВЕДУТА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ І ІНОЗЕМНИХ ХУДОЖНИКІВ

2.2. Митці української ведуги

Українське мистецтво також відчуло вплив тих часів. Це відбувалося, зокрема, через історичні події, які відбулися на території України. Наприклад, входження західноукраїнських земель до складу Австрії у 1772 році. Це стало початком інтеграції нової провінції у багатонаціональну структуру імперії, а також стимулювало приїзд австрійських і німецьких колоністів. Іншими словами, ці події створили нові умови для розвитку мистецтва та обміну мистецькими традиціями між різними культурами.

Цікаво, що студенти Віденської академії мали ясне бачення предметів зображення та майстерний спосіб їхнього відтворення наприкінці XVIII століття. Ці митецькі здобутки сприяли становленню австрійської національної пейзажної школи з її неповторним характером та вираженою ідентичністю.

Українські митецькі традиції розвивалися у контексті цих змін. Певною відмінністю було звернення до реалізму у фортифікаційних ведугах та краєвидах. Це стало плідним ґрунтом для розвитку живопису, в якому видатні митці, такі як П. Волокидіна, І. Беклемішева, М. Бурачек, О. Шовкуненко та інші, знаходили виразність та кольорову гармонію у своїх творах.

Бурачек Микола Григорович був одним із пейзажистів, для яких є нетиповим написання фортифікацій, але досить відома є його робота «Палац». Микола Григорович Бурачек (1871-1942) був видатним українським художником, який вже у 1910-х роках проявив себе як яскрава творча особистість. Він був вихованцем Київської рисувальної школи Миколи

Мурашка та учнем польського художника Яна Станіславського в Краківській академії красних мистецтв.

Після завершення навчання Бурачек перебував у Парижі, де активно вивчав мистецькі здобутки французької школи. Він глибоко захопився творчістю французьких «барбізонців» та імпресіоністів, що знайшло відображення у його власній манері письма, виборі мотивів і розмірі етюдів. Його роботи відзначаються впливом цих художніх напрямків, демонструючи щире повагу до їхніх технік та підходів. Мистецтво Миколи Григоровича Бурачка вражає теплим ліричним настроєм, багатством кольору та соковитістю барв. Він приніс українському мистецтву світлий живопис, прозорість та сонячне світло, що відображають його життєрадісне сприйняття світу та активне творче ставлення до життя і природи.

Помітна заслуга Бурачека полягає в розвитку українського мистецтвознавства, де він виступав як один із перших дослідників. Він також був відомим театральним художником, актором, громадським діячем і письменником. Серед його важливих праць є капітальна праця про Тараса Шевченка, а також монографії про сучасних українських художників.

Також слід відзначити «Замок Кокенхузен», роботу Петра Нілуса. Його інші твори зберігаються в декількох музеях, зокрема в Національному художньому музеї України, Одеському художньому музеї, обласному художньому музеї ім. І. С. Крамського у Воронежі, Дніпропетровському художньому музеї, а також у приватних колекціях. Петро Нілус рано виробив свій унікальний живописний почерк і визначив коло улюблених сюжетів та композиційних рішень. Однією з його улюблених тем стала міська тематика, до якої він часто звертався у своїх роботах. Його твори вирізняються оригінальністю та самобутністю, що допомогло йому створити впізнаваний стиль і залишити значний слід в українському мистецтві. Петро Нілус як художник залишається на позиціях своєрідного романтизму. Його картини, пронизані ліризмом, часто виконані аквареллю, що додає їм особливої ніжності та виразності. В останні роки свого

життя Нілус створив низку різножанрових композицій, серед яких "Нарциси перед дзеркалом" (1930), "Натюрморт з виноградом і лампою" (1931), "Вулиця Парижа" (1934), "Майдан Парижа" (1934), "Ракушки" (1934), "Куточки порту" (1936) та інші. Ці роботи відзначаються щирістю і задушевністю, демонструючи його глибоке емоційне ставлення до зображуваних сюжетів.

Не можна не згадати «Вид Алупкінського замку» Орловського. Володимир Донатович Орловський, український живописець, академік Петербурзької академії мистецтв, написав свій перший пейзаж, побудований на контрастах холодної тіні й яскравого світла, саме в Алупці. Сонячне світло і несподівані ракурси були центральними темами в його творчості протягом усього життя. Орловського навіть називали «шукачем сонячного світла» за його постійну увагу до освітлення в пейзажах.

Ігор Шаров зазначає, що влітку Орловський подорожував Україною та Кримом, завжди маючи при собі етюдник для фіксування цікавих пейзажних мотивів і жанрових сцен. Взимку ці етюди перетворювалися в його майстерні на закінчені картини, такі як «Затишок», які відрізнялися традиційною академічною триплановістю та живим сонячним світлом.

Твори Орловського зберігаються в музеях за кордоном, а в Національному художньому музеї України зберігається лише незначна частина його творчої спадщини. Ранні твори Орловського відзначаються рисами романтичного сприйняття навколишнього світу з дещо умовними, академічними композиційними і колористичними рішеннями сюжетів.

П. Волокидіна в своїх роботах "В порту", "Вітрила", "Кам'янець-Подільська фортеця", "Натюрморт з червоним підносом" виявляла глибоке розуміння колориту та кольорової виразності. У багатьох пейзажних творах декоративний ефект творить колірна насиченість, яка слугує основним формотворчим елементом, змістовим акцентом й емоційним наголосом образу [Error! Reference source not found.] [Error! Reference source not found.]

Іншим важливим аспектом українського мистецтва стала розвинена техніка олійного живопису, акварелі та гуаші, що були використані художниками, такими як Ю. Юрчик, для створення живописних краєвидів, які відтворювали неповторні куточки Кам'янець-Подільської фортеці та інших місць.

Таким чином, історичні події та вплив Віденської академії сприяли розвитку українського мистецтва та його взаємодії з європейськими художніми традиціями, що знайшло відображення у творчості видатних митців різних епох.

Більшість художників в Україні зверталися до фортифікаційних ведут, і на роботах типового митця можна побачити скоріше церкву або ж монастирь. Для українців пам'ятки фортифікаційних ансамблів старовинних міст трактуються через призму опоетизованого сприйняття світу. **[Error! Reference source not found.]**

Це чудовий огляд розвитку міського пейзажу в творчості художників Кам'янця-Подільського. Різноманітність підходів та технік у відтворенні архітектурних об'єктів та краєвидів міста свідчить про багатогранність його культурної спадщини та вплив на творчість митців.

Сергій Святославський в своїх полотнах передає різні аспекти життя міста, від обрисів фортеці до повсякденних сцен, таких як корови, що пасуться. Такі деталі додають реалізму та живості зображенню. Подарування картин художника Дмитру Гнатьоку та Терентію Юрі підтримує і зберігає цінність творчості Святославського для майбутніх поколінь.

Аналіз різних течій та стилів у мистецтві Кам'янця-Подільського свідчить про постійний розвиток інтерпретації міського пейзажу. Від класицизму до романтизму та авангарду, художники виражають свої уявлення та почуття стосовно міста через свої роботи.

Не менш важливою є роль представників декоративно-прикладного мистецтва, які через власні твори зберігають традиції та культурний спадок

міста, використовуючи при цьому нові матеріали та техніки. Усі ці аспекти свідчать про живий і постійно змінюючийся характер міського пейзажу Кам'янця-Подільського і його невичерпний джерело натхнення для художників.

Цитата Огієвської про картину Сергія Світославського вражає своєрідною майстерністю. Вона описує фортецю, що возвеличується над Дністром, і відчуття її суворості та величі, відтінене світлим та свіжим небом. Монументальність міста підкреслюється темними силуетами його башт та стін, які об'єднуються в один коричневий колорит.

Щодо картин Світославського, переданих Дмитру Гнатюку, це важливий акт передачі культурних цінностей, який зберігає та просуває українське мистецтво. Ці твори стають свідченням дореволюційного Кам'янець-Подільського, запечатліного поглядом талановитого художника.

Щодо Тараса Шевченка, його творчість як художника багата подібними подорожами, де він досліджував і відтворював місцевість. Відвідавши Кам'янець-Подільський у 1846 році, він занурився у його історію та архітектуру, але, на жаль, багато його записів і малюнків зникли. Тим не менш, ці подорожі стали важливим джерелом для Шевченка в його творчому процесі.
[Error! Reference source not found.]

2.2. Іноземні митці – портретисти ведуги

У XVIII-XIX століттях інтерес до мистецтва, яке відтворює образ Кам'янця, був дуже великим. Цікаво відзначити, що іноземні художники також приділяли увагу цьому місту. Ж.-А. Мюнц, французький художник, який мандрував Україною у 1781-1783 роках, видав альбом із 140 кольорових акварелей, на яких зображено міста Поділля, включаючи Кам'янець-Подільський. [35]

Польські митці також виявляли великий інтерес до архітектурної спадщини Кам'янця. В їхніх роботах чітко відбивалася унікальність цього міста.

Архітектурно-мистецькі подорожі Наполеона Орди також стали об'єктом уваги художників та граверів того часу. Також можна згадати Томашевич Кипріяна, який зобразив план міста Кам'янець-Подільський. Хоча він провів лише декілька місяців у місті, після його захоплення турками, Томашевич встиг здійснити значний внесок у представлення міста. Він створив гравюру на основі попередніх шкіців, де були відображені всі зміни, що відбулися у Кам'янці під час його короткого перебування там. Цей мідьорит став важливим джерелом інформації про місто та його архітектурний облік, відображаючи важливий період в його історії. [28]

Художник-педагог Володимир Гагенмейстер віддавав своє життя мистецтву та вихованню нового покоління митців. Працюючи у Кам'янець-Подільському державному українському університеті та очолюючи місцеву художньо-промислову школу, він виховав цілу плеяду талановитих майстрів. Крім того, Гагенмейстер активно проводив просвітницьку роботу та пропагував традиції народного мистецтва Поділля.

У своїх роботах, зокрема у серії кольорових автолітографій "Старий Кам'янець-Подільський" (1930 р.), Володимир Гагенмейстер виокремлювався своєрідним підходом до зображення архітектурного ансамблю міста. У відмінну від інших художників, він не лише документально точно відтворював архітектурні споруди, але й лірично сприймав їх, відчуючи їхню незвичайність та гармонію. Такий погляд на місто надавав його творам особливого характеру, який був неповторним та легко впізнаваним. Володимир Гагенмейстер заслужено вважається одним із найкращих "портретистів" Кам'янця-Подільського, чия творчість надихала та вражала своєю виразністю. [34]

Мистецтво літографії, яке набуло популярності в середині XIX століття, відіграло важливу роль у популяризації образу міста та особистості художників. Літографії стали засобом передачі реалістичних поглядів, деталей архітектури та стафажних мотивів. Таким чином, творчість художників того

часу не лише зафіксувала образ міста, але й стала частиною його культурної спадщини. Вирішальну роль у популяризації ведуть у Львові взяла на себе літографічна майстерні братів Йозефа та Петра Піллерів, заснована в 1822 р. Основний напрям роботи видавці задекларували, випустивши у світ в 1823 р. перший зошит альбому «Збірка найгарніших і найцікавіших околиць Галичини/*Zbiór najpiękniejszych i najciekawszych okolic w Galicyi*» (1823-1824). До нього увійшло 35 зображень із підписами польською і німецькою мовами. Альбом містив зображення Львова, історичних пам'яток: замків, монастирів, храмів, а також мальовничих куточків природи. Автором усіх рисунків виступає Антон Лянге (1779-1842) уродженець Відня, син австрійського актора надвірного театру і небіж композитора Вольфганга Амадея Моцарта. До Львова він прибув найдалше у 1802 р. [18] на запрошення відомого організатора театального життя міста Франца Краттера який своїм першочерговим завданням розглядав декорацій і костюмів кращих постановок попередніх років, а також створення нових. Вибір Піллерами митця для роботи над альбомом не був випадковим. У своїй творчості він не обмежувався театральними декораціями. Окреме місце у мистецькій спадщині художника зайняли пейзажі. З відомих сьогодні перші датуються початком 1820-х рр. Вони мають багато спільного з ведутами-«портретами» певної місцевості. [10]

Наполеон Орда та К. Ауер – дві видатні особистості у світі мистецтва, які внесли значний внесок у розвиток літографії та візуального представлення історичної забудови міст. К. Ауер, чех за походженням, протягом майже двох десятиліть у літографічній майстерні Піллерів створив повну іконографію Львова у 1830 – 1840 роках. Його успіх у цьому виді мистецтва забезпечували легкість та впевненість виконання, детальність та точність передачі архітектурних та стафажних мотивів.

Літографія швидко поширювалась у європейських територіях, пропагуючи не лише візуальність міст та місцевостей, а й особистості художників та їхній творчий спадок. Наполеон Орда був одним із визначних художників, чий

оригінальні малюнки перетворювалися у літографії. Гравер по каменю Алоїз Місерович виконував літографії за дорученням Орди, що підкреслює значимість його творчості та впливу на художній світ свого часу.

Перші відомі літографічні роботи Карела Ауера у Львові були створені в 1837 році. Його твори здобули визнання та були включені до альбому "Галичина на образах", який містив літографічні краєвиди та найкращі пам'ятки Галичини.

Протягом наступних двадцяти років Карел Ауер продовжував творити в літографічній майстерні Піллерів. Він змальовував різноманітні види Львова, зокрема площі, майдани, церкви, палаці, парки та інші місця, які були улюбленими серед місцевого населення.

Твори Карела Ауера вирізнялися унікальністю деталей, композиційними прийомами та високою технікою виконання. Його літографії стали підґрунтям для відкриття інших майстерень літографії в Галичині, що сприяло подальшому розвитку мистецтва у цьому регіоні.

Антон Ланге, який вважається піонером історичного пейзажу та патріархом львівської пейзажної школи, створив численні фортифікаційні ведута, серед яких "Вид на замок в Олеську" (1819) та "Замок в Підгірцях". Більшість його полотен відображали мальовничі куточки Галичини, включаючи руїни замку в Збаражі, замок у Колтові, види Олеска, Пліснеска, замок у Тереховлі, а також романтичні альпійські краєвиди. Карел Ауер – це справжній майстер літографії та графіки, який працював у Львові та Галичині понад 20 років. Він створив безліч видових літографій, які дотепно відображали архітектурні шедеври та природні краси цих місць.

Антон Ланге, польський художник XIX століття, був майстром у використанні олійних фарб, гуаші та акварелей для створення своїх шедеврів. Його талант не залишився непоміченим, і його роботи стали основою для видання двох альбомів літографій у Львові у 1824 році: "Zbior widoków cenniejszych ogrodów w Polsce" (Збір видів цінніших садів у Польщі) та "Zbior

najpiękniejszych okolic w Galicji" (Збір найкрасивіших місцевостей у Галичині). Чотирнадцять його полотен прикрашали парадні зали Львівської міської ратуші, що свідчить про високу оцінку його творчості. Талант А. Лянге розкрився у Львові вельми швидко. У своїй творчості він не обмежувався лише театральними декораціями. Важливе місце в мистецькій спадщині художника займають його пейзажі. Перші відомі його роботи на сьогодні датуються початком 1820-х років. Вони відрізняються багатством деталей та здатністю передати особливу атмосферу конкретних місцевостей. Лянге майстерно втілював у своїх полотнах відтінки і характери пейзажів і фортифікацій, його картини мають спільне з ведутами-«портретами». [12]

Також художнику доручали оформлення міста на час урочистих подій (приїзду коронованих осіб, феєрверків тощо). [19] Поза цими альбомами та декоруванням міста на урочистих заходах, Лянге прославився своїми роботами, які зараз можна побачити в багатьох визначних музеях Польщі, включаючи Національні музеї у Кракові, Вроцлаві, Щецині, Львівську галерею мистецтв, Львівський історичний музей, бібліотеку Мельчинських у Познані. Його роботи також представлені у музейних колекціях України, Росії та приватних збірках, що свідчить про широкий розповсюджений інтерес до його таланту та творчості.

Майстерні, такі як майстерня Ставропігійського Інституту та майстерня Мартина Яблонського, також відомі своїми видовими літографіями. Вони запрошували до співпраці місцевих митців, які акцентували увагу на точному відтворенні пам'яток архітектури та природи Галичини.

Така співпраця та розмаїття творчості сприяли виробленню неперевершених майстерних умінь у літографії та піднесенню рівня мистецтва у Галичині на той час.

Таким чином, можна зробити висновки про те, що міський пейзаж у творчих композиціях сучасних художників Кам'янецьчини розвивається шляхом розширення ареалу зображуваних архітектурних об'єктів, пошуку нових

образотворчих технік та матеріалів. Переважна більшість митців працює в класицистичній манері, у напрямку реалістичного втілення образів ведучи; поряд з цим працюють кілька художників романтичного спрямування. Водночас, в останні роки молоді митці пропонують власні композиції, виконані у відверто розкутій, авангардній манері, використовуючи метафоричні компоненти, акцентуючи увагу глядачів на лаконічних символах, в яких зашифрований код конкретного міського осередку. Сміливістю у трактуванні образів вирізняються представники декоративно-прикладного мистецтва, які, використовуючи місцеві природні матеріали і зберігаючи традиції рідної землі, створюють несподівані за характером композиції. Як митці не можуть жити без міста, що надихає їх на творчість, так і місто ніколи не залишається без художників, захоплених його красою й своєрідністю.

Аналогію між малюнками Наполеона Орди та Я. Мюнтца можна провести у зв'язку з їхнім реалістичним баченням, оригінальністю погляду, багатством тональних нюансів та використанням тенденцій перспективно-панорамних ландшафтів, характерних для топографічного жанру середини XIX століття.

Також, важливо зазначити творчу спадщину Я. Г. Мюнтца, який у своїх акварелях давав уявлення про Волинь та Поділля, фіксуючи види місцевості та навіть географічні показники. Його творчий метод, схожий на той, що використовував Наполеон Орда, підкреслював архітектурно-мистецькі подорожі та багатий художній наслідок цих талановитих особистостей у світі мистецтва.

Творчість іноземних художників, які відтворювали образ Кам'янця в XVIII-XIX століттях, детально досліджена науковим співробітником Кам'янець-Подільського історико-архітектурного заповідника, Галиною Осетровою. [25] У своїх дослідженнях вчена зауважує, що в період з 1781 по 1783 роки французький художник Жан-Антуан Мюнц, подорожуючи Україною, створив альбом із 140 кольорових акварелей, серед яких були зображені міста Поділля.

Його роботи відображали міську архітектуру та культурні пам'ятки того часу. Польські митці також виявляли великий інтерес до архітектурної спадщини Кам'янця, що відобразилося в їхніх творах.

Мюнц провів значну частину свого часу, подорожуючи з Понятовским по території сучасних земель Польщі, України, Молдови і Білорусії протягом літніх сезонів з 1779 по 1783 роки, а також самостійно подорожував по різних регіонах Польщі весною і влітку 1784 року. [35]

У ході цих подорожей він створив 138 історичних зображень, які репродукуються з оригінального альбому, збереженого у Відділі малюнків Бібліотеки Варшавського університету в Польщі. Цей альбом впродовж тривалого часу вивчався українськими істориками.

Вперше альбом друкується в Україні за сприяння Варшавського університету, що відображає інтерес до цінної культурної спадщини та історичних джерел.

Наполеон Орда активно діяв у XIX столітті та був важливою фігурою у жанрі фортифікаційних ведут та ілюстрацій архітектурних пам'яток. Його твори стали цінним джерелом для вивчення історії та архітектури українських земель.

Орда мав унікальний стиль у зображенні пам'яток зодчества та природного оточення. Він не лише точно передавав архітектурні деталі, але й намагався відтворити атмосферу та характер кожного місця. Його ведуги часто були наповнені фігурами людей, що додавало образам живості та реалізму.

Наполеон Орда – визначна фігура у жанрі фортифікаційних ведуг та ілюстрацій архітектурних пам'яток українських земель у XIX столітті. Він був активним художником, який подорожував та замальовував історичні й архітектурні об'єкти, у тому числі руїни фортець і замків, шляхетські маєтки, храми, монастирі, парки та промислові об'єкти. Свої акварелі та літографії він часто використовував для проектів реставраційних робіт, зокрема реставрації таких важливих архітектурних пам'яток, як замки у Луцьку, Дубні, Острозі, андріївська церква в Києві та фортеця у Кам'янці-Подільському.

Наполеон Орда відомий своєю історичною достовірністю в зображенні пам'яток зодчества та документальною фіксацією архітектурних деталей. Його твори поєднують в собі елементи ландшафту та архітектури, створюючи романтичні та точні за своєю топографічною вірністю образи. Це дозволяє йому передати атмосферу приватного життя у межах кожної конкретної садиби, що стає важливою складовою у розумінні історичного та культурного контексту цих місць.

Наполеон Орда також використовував метод стафажу – введення фігур людей у свої ведуги, щоб оживити та додати глибини та перспективи його композиціям. Це допомагало порівнювати масштаби споруд та створювати цікаві ритмізовані композиції.

Уважно досліджувати та використовувати твори Наполеона Орди важливо для наукових та культурних досліджень української архітектури та історії, оскільки вони є цінним іконографічним джерелом та доповнюють розуміння архітектурної спадщини цих місць.

Крім того, Орда звертав увагу на історичність своїх зображень. Він унікально поєднував елементи старовинних фортець та замків з оточуючими ландшафтами, що створювало цікаві та різноманітні композиції.

Для сучасних науковців і любителів історії та мистецтва твори Наполеона Орди залишаються важливим джерелом для досліджень та розуміння минулого. Вони не лише відтворюють архітектурні шедеври минулих епох, але й передають атмосферу та дух того часу. Збільшення фігур людей і тварин в картині може перетворити композицію на побутовий жанр, додаючи їй елементи повсякденного життя. Наприклад, у картині «Мисливці на снігу» Пітера Брейгеля Старшого великі фігури людей і тварин створюють атмосферу активності та руху, перетворюючи сцену на побутовий епізод.

Стафаж, у свою чергу, є важливою складовою архітектурної графіки, яка допомагає передати масштаб будівлі або споруди. У кресленнях архітектора стафаж може бути спрощено або схематизовано, але водночас має виразно

показувати контекст будівлі. Використання антуражу, такого як дерева, кущі, машини, також допомагає зрозуміти масштаб і сприяє наочності майбутньої споруди.

Пейзажі Орди та інших митців часто репродукувалися шляхом літографії, що дозволяло передати деталі і контекст архітектурних елементів у формі малюнка. Такий підхід сприяв створенню виразних і деталізованих зображень, які надавали глядачеві можливість краще розуміти будівельні композиції та їх оточення. [22]

Малюнки Наполеона Орди, кількість яких становить близько тисячі, стали цінним джерелом для вивчення архітектурної спадщини різних регіонів, зокрема Волині, Київщини, Галичини та Поділля. Загальна кількість малюнків, на яких зображено пам'ятки архітектури, становить 177. Головна цінність творчості Наполеона Орди полягає в його топографічному підході до відтворення різних місцевостей.

Малюнки Орди є своєрідними свідченнями якості та різноманітності архітектурного мистецтва минулих епох. Вони допомагають зберегти спогади про будівлі та споруди, яких вже давно немає, та свідчать про високі мистецькі та архітектурні здібності будівничих того часу. Важливою особливістю творчості Орди є не лише вміння передати архітектурні деталі, але й здатність відтворити атмосферу місця та його характер. Добудови і реконструкції, які пережили збережені пам'ятки (що можна прослідкувати при порівнянні сучасного їх вигляду із. минулим - на малюнках), засвідчують історичні зміни, зокрема, архітектурних стилів, і є важливими в плані вивчення історії, зокрема історії українського мистецтва.

Відповідно до рішення Виконавчого комітету ЮНЕСКО на пропозицію постійного представництва Білорусі при ЮНЕСКО 200-річчя від дня народження Наполеона Орди (1807–1883) 2007 р. віднесено до пам'ятних дат людства, зважаючи на його великі заслуги в галузі розвитку культури. Мистецьку освіту Н. Орда здобув у Парижі, навчаючись у майстерні П.

Жирана, а також самотужки у художників ведуть. У відповідному урядовому документі сказано наступне: «Піаніст, композитор і художник Наполеон Орда створив понад 1000 рисунків і картин..., а також був автором ряду значних монументів і архітектурних пам'ятників. Він прагнув поширити нову музичну естетику у різних європейських країнах (у Польщі, Франції та ін.)». Наполеон Орда для українського мистецтва важливий тим, що він спричинився до розвитку ведуть на українському ґрунті, і внесок його у графічну культуру вельми великий. Його призабуте ім'я для нашого мистецтва є дорогим і незабутнім, так само як для мистецтва Польщі і Білорусі. Вперше з творчістю видатного майстра – шанувальника культурно-історичної старовини, автора численних рисунків, літографій, акварелей — довелося познайомитися в бібліотеці під час навчання в Державному інституті живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна в Санкт-Петербурзі, а потім при підготовці дисертаційної теми у Науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАН України та в графічному відділі Краківського національного музею. В одній з своїх перших дослідницьких праць, а перед тим у «Варшавському календарі» мною було оприлюднено ім'я митця. Тоді у книзі «Джерела культурних взаємин» (1976) відзначалося, що художник зробив великий внесок у культуру архітектурного пейзажу і, зокрема, що «багато творів він виконав під час подорожей по Франції, Португалії, Іспанії – а окрім них, іще Німеччина, Англія, Шотландія, Італія, Голландія, Швейцарія, Алжир, а далі Польща, Литва, Білорусь, Україна. Винятково обдарована людина, він був математиком, літератором, музикантом, піаністом (навчався у Ф. Шопена). Орда спочатку не думав стати художником, а вступив до Віленського університету на фізико-математичний факультет. Одночасно захоплювався філологічними науками, знання яких стало пізніше у пригоді, коли працював над польською граматику французькою мовою. Один час він був навіть директором італійської опери в Парижі і писав музику» [1]. Для нас цікавим і беззаперечним є те, що більшу частину мистецького доробку художник виконав в Україні, при тому, що вже немолода людина, він з

папкою для малювання, олівцями, акварелями і усім необхідним для такого виду праці пішки або на возі сходив майже усі нинішні Київську, Волинську, Рівненську, Житомирську області, а частково Львівську і Тернопільську. А були ще Білорусь, Литва! Малював звично олівцем, додаючи акварель, сепію, гуаш. Тоді у згаданій книжці було зазначено: «Подорожуючи по Україні, Наполеон Орда задумав серію малюнків з виглядами архітектурних пам'яток. Вони зберігаються зараз у Краківському національному музеї, згруповані у серії: «Подільська», «Київська», «Волинська». Більшість творів датовані (вказані місяць та число) 1873-1874 рр. Ці пейзажі свідчать про своєрідну манеру Наполеона Орди – пристрасного популяризатора історичних архітектурних пам'яток». [22. Отже, художник насамперед був фіксатором архітектурної спадщини, що для нього пов'язувалося із замилюванням багатою історичною давниною (не випадково як патріот брав участь у конспіративних гуртках, а потім у повстанні 1830 р. проти царського режиму, був покараний і змушений емігрувати з Росії до Парижу), художником ландшафтно-архітектурних краєвидів, ансамблевих пам'яток, численних замків та костелів, монастирів, церков. На період, коли творив Орда, припало захоплення ведутами, архітектурними краєвидами, розпочався розквіт літографії, що спонукав розвиток тиражованої графіки. Вид так званого мандрівного рисунку, тобто рисунку, що пов'язаний з ведutoю або романтизованим ландшафтом, набув за часів Н. Орди великої популярності в Європі. І це відбилося в його професійних зацікавленнях. В цьому плані слід розглядати значення мандрівного рисунку в мистецтві України. Замилювання митців українськими старожитностями було велике. Слід нагадати про заслуги в цій ділянці культури військового інженера, архітектора Я. Мюнтца, який у другій третині XVIII ст., подорожуючи разом з С. Понятовським (власником Корсуня і численних земельних наділів), занотовував багато видів, створював ведути, замальовував пам'ятки архітектури Волині, Поділля, Придніпров'я [].

Ян Рустем малює краєвиди Жовкви, Юзеф Сейдлітц – Кременця, Михайло Кулеша

в літографських альбомах відтворює архітектурні об'єкти Луцька, Кам'янця-Подільського, Жванця. А. Ланге, А. Горчинський, Б. Стенчинський, К. Ауер, К. Теодор, Ю. Гологовський Р. Рачинський – усі вони один за одним творять численні графічні аркуші, видають літографічні альбоми, малюють акварелі, що сьогодні мають значне мистецько-культурне й історичне значення. Адже в їх творах, так само, як і в композиціях Н. Орди, донесено з правдивою об'єктивністю сліди минулого, при тому, що багато із зображених пам'яток ландшафтної архітектури до теперішнього дня не дійшли або збереглися пошкоджені часом, напівзруйновані. Велике значення для розвитку альбом-ної графіки мав заснований у Львові літографічний заклад Піллерів. Н. Орда, як відомо, друкував свої альбоми у Варшаві у літографічному закладі Фаянса. В цьому аспекті ми повинні особливо пам'ятати про творчу діяльність Т. Шевченка в Археографічній комісії, за завданнями якої він працював як художник на Київщині, Волині, у Поліссі, де відтворював пам'ятки архітектури та види міст. Постать Наполеона Орди-енциклопедиста сприймається в річищі гуманістичних ідей епохи Просвітництва. Як творець ведутного жанру, неординарний фіксатор ландшафтної архітектури, численних пам'яток мистецтва, він постає перед нами як продовжувач ідей романтизму. Його, в світлі патріотичних ідей замилювань старожитностями, можна вважати однодумцем В. Луцкевича та Я. Матейка, і в цьому ракурсі Орда вписується в історичну проблематику мистецтва і його архітектурну минувщину, панорамні види історичної епохи можна розглядати в контексті історичного жанру. Він, захоплений її краєвидами, пам'ятками архітектури не перестає бути вірним обраній тематиці і вже ніколи не сходить з обраного шляху, тому не дивно, що загалом половину усієї мистецької спадщини художника, увесь мистецький комплекс його графічного надбання складають українські ведути Орди, що їх він створював з середини 50-х рр. до кінця 70-х рр. XIX ст. Художник, подорожуючи Україною, достеменно знав її історію, культуру, шляхетські і дворянські роди, їх маєтності, а чарівна природа землі, архітектурні перлини,

звичаї, давнина, сміємо думати, надихали його творчу натуру численними задумами і спонукували до нових нелегких мандрів, активізували його творчий пошук. Пристрасно протягом усього життя Орда любив архітектурні пам'ятки, ландшафтну архітектуру, а в Україні був захоплений красивими класицистично-бароковими палацами, давніми оборонними об'єктами-замками, оборонними вежами, історичними краєвидами, мастково-садибною архітектурою, неповторним видами рік, гір, ярів, ставків, левад, запорошених шляхів, якими доводилося сходжувати пішки, а також багатьма історичними міста-ми і місцями, костельно-церковним і храмово-монастирським, синагогіальним зодчеством, романтизованими руїнами, давніми могилами, пам'ятками народного будівництва, скажімо, млинами, церковицями, хатами під стріха-ми, каплицями, спорудами громадського призначення і усім тим неповторним багатством, що його, художника, зачудованим очам давали ліси, степи, захмарене небо, яке присутнє у кожному творі митця-ведутиста (але не лише присутнє, а в багатьох випадках, безкрайне і зволене грою хмар, займає половину або дві третини композиції — ефект низького обрію). З огрому українізованої графіки Орди назвемо ряд літографій, рисунків, акварелей митця, аби відчувати вагу його мистецьких маршрутів і вагу мистецьки створеного та стильово однорідного: «Сутківці. Церква-замок Галагана», «Кам'янець-Подільський. Фортеця», «Летичів. Башта і мури замку Потоцьких», «Меджибіж. Замок кн. Коріатовичів. Костьол», «Вінниця», «Брацлав», «Бар, замок королеви Бони», «Берестечко, обеліск», «Луцьк, замок», «Переп'ятиха», «Почаївський монастир», «Київ, ц. св. Андрія», «Київ, Видубицький монастир», «Канів», «Чорнобиль», «Фастів, замок Палія», «Мотовилівка, кладовище», «Стеблів, ц. Преображення Господнього», «Верхівня», «Умань. Софіївка», «Біла Церква», «Бережани, замок», «Чортків, замок», «Скалат, руїни замку», «Бучач», «Львів», «Олесько». Наведені приклади – а також не наведені з великої кількості тих творів, що зберігаються у різних зібраннях, – вимальовують творчий портрет майстра вестути, гарячого патріота

старожитностей, який прагнув документально зафіксувати з натури архітектурно-мистецький «портрет» конкретної місцевості. Художник точно відтворював натурний об'єкт, використовуючи, окрім олівця, інші матеріали з метою підвищення експресії: в одних випадках більше уваги приділяв акварелі, в інших – сепії, гуаші. Композиції художника природні, зі стильового боку виконані невимушено, однак у ряді випадків впадає у вічі деяка професійна невправність, викликана поспіхом праці. Слід мати на увазі, що свої рисунки Орда розглядав як підготовчий матеріал для майбутніх альбомних літографічних видань. Ряд композицій Орда опублікував у тодішній періодиці в техніці деревориту. Але велику і заслужену славу отримали літографічні композиції художника. Варшавський гравер Алоїз Місерович, виконуючи доручення власника літо-графського закладу М. Фаянса і працюючи з Н. Ордою, виявив високу культуру і такт, інколи доповнюючи композицію рисунку певними деталями у гравюрі, здебільшого стафажем. І це підвищувало емоційний стрій твору, створювало відповідне до задуму почуття задоволення. Свого часу у книжці «Джерела культурних взаємин» було високо оцінено альбоми літографій Орди: «Художник подарував один з перших примірників Юзефу Крашевському, який у відповідь написав листа, в якому хвалив Орду за унікальне починання, вказуючи на його роль для поширення знань про національну історію: «Ти створив справжній скарб. Збірка ця ...настільки глибока, що дивує, як ти міг це створити власними силами»» []. Значення мистецького чину Наполеона Орди полягає в тому, що він уявлення про історико-культурні пам'ятки поширив на терени України, де сповна заяскрів його талант. В цьому сенсі зростає патріотична місія виконаних Ордою українських ведут: вони ведуть пам'ять у глибини автентичних, а не надуманих століть. Вагою створеного художник вписав своє ім'я до історії українського мистецтва.

Михайло Гордійович Дерегус, народжений 5 грудня 1904 року у Веселому та померлий 31 липня 1997 року в Києві, був визначним українським графіком,

живописцем і педагогом. Він був членом Спілки художників СРСР та Спілки художників України з 1938 року, а з 1958 року став членом-кореспондентом Академії мистецтв СРСР. У 1996 році він отримав звання члена-кореспондента Академії мистецтв України, а з 1995 року працював професором Української академії мистецтв. Він також був депутатом Верховної Ради Української РСР п'ятого скликання. [8]

Михайло Гордійович Дерегус був батьком відомої скульпторки Наталії Дерегус та художниці Вікторії-Марини Дерегус. У 1940 році восени він подорожував Україною, збираючи матеріали для "Кодні". Під час цієї мандрівки він відвідав села Київщини і Волині, де збирав історичний матеріал та насичував свою творчість новими ідеями. Повернувшись до Харкова, він привіз з собою безліч замальовок та начерків, які потім увійшли до альбому рисунків під назвою "Дорогами України". Ці пейзажі, створені Дерегусом, мають героїчний характер і відзначаються високою художністю та поетичністю, ставлячи важливий внесок українській графіці. На жаль, картина "Кодня" не збереглася до наших днів, але зберігся однойменний офорт, який дозволяє нам отримати загальне уявлення про ідеї, композицію та образи, що були характерні для цієї роботи. Роботи іноземних художників, що відтворюють українські фортифікаційні споруди, можуть збагатити світове мистецтво новими техніками та інтерпретаціями. Це сприяє розмаїттю та еволюції художнього світу. Художницьке відображення українських фортифікацій може також сприяти збереженню та відновленню цих історичних пам'яток. Залучення уваги через мистецтво може вплинути на інтерес громадськості до збереження культурної спадщини.

Отже, українські фортифікаційні вежі в мистецтві іноземних художників мають велике значення як для культурного обміну, так і для популяризації та збереження культурних цінностей України на світовій арені.

РОЗДІЛ 3

СУЧАСНІ ТВОРЦІ ВЕДУТИ ОБОРОННОГО ХАРАКТЕРУ КІНЦЯ XX ПОЧАТКУ XXI ст.

3.1. Реалістичні трактування пейзажу зі спорудами оборонного характеру

Сучасне живописне мистецтво часто використовує реалістичний підхід до зображення пейзажів зі спорудами оборонного характеру, такими як фортеці, замки або оборонні стіни. Це може бути спроба відтворити історичну спадщину або просто захоплення архітектурними формами та їх впливом на природний ландшафт.

У таких реалістичних трактуваннях пейзажу, митець може звертатися до детального відтворення архітектурних деталей та текстур, щоб передати враження реалізму та автентичності. Водночас, використовуючи світлові та тіньові ефекти, художник може створити атмосферу та настрій, що відповідають історичному контексту об'єкта.

Такі пейзажі можуть відтворювати оборонні споруди як у контексті сучасності, так і в контексті їх історичного значення. Це може бути розгляданням впливу минулого на сучасність або просто захопленням красою та величчю цих споруд.

У результаті, реалістичні трактування пейзажів зі спорудами оборонного характеру в сучасному живописі можуть виявлятися дослідженням історії, підкресленням краси архітектурних форм або спробою зворотного перегляду на місцеві ландшафти та їх об'єкти. Д. Брик, як художник і мистецтвознавець, спеціалізується на створенні живописних творів, графічних буклетів та поштових марок із зображенням давніх архітектурних комплексів, окремих будівель та інших архітектурних пам'яток. Серед його ранніх графічних робіт можна відзначити зображення руїн підпору Новопланівського мосту, що над Смотричем, виконане після воєнних руйнувань. Аналогічний сюжет в своїй

акварелі використовував російський художник Віталій Давидов, який перебував у Кам'янці у 1945 році.

У своїх творах художники передають чудову сонячну днину, контрастно відтворюючи світло і темряву, а також радісний настрій людей, що йдуть до Старого міста маленьким містечком через річку. Створений образ стафажу, фрагменту пейзажу зі зображенням людей, органічно вписується у панораму стародавнього комплексу.. Юрій Федорович Юрчик, народившись 5 січня 1946 року у Кам'янці-Подільському, є видатною постаттю в українському мистецтві. Протягом тривалого періоду, з 1971 по 2008 рік, він працював викладачем у Кам'янець-Подільській дитячій художній школі. Своїм талантом та пристрасстю до мистецтва він надихав молоде покоління, допомагаючи їм розвивати свої художні здібності. Його вклад у виховання та розвиток молодих талантів виявився значним, сприяючи подальшому розвитку української художньої культури.

Юрій Юрчик, художник із Кам'янця, володіє високою майстерністю у різних техніках живопису, таких як олійний живопис, акварель, пастель та гуаш. Він є відомим пейзажистом, портретистом і педагогом, що часто звертається до теми реалістичної ведуги, відображаючи натуралістичні аспекти фортифікацій Кам'янця. [32]

Однією з видатних робіт сучасного художника є "Осінь у Старому місті", де митець використовує гру світла і тіні, створюючи багатство відтінків та напівтонів. Юрчик відомий своїми реалістичними пейзажами Старого міста, включаючи знамениту роботу "Вид фортеці з Карвасар", написану взимку разом із трьома іншими ведугами Старого міста. Його твори відзначаються глибоким розумінням і вмінням передати красу та історичну атмосферу Кам'янця, роблячи їх важливими для культурної спадщини регіону. [34]

У стилі романтичного реалізму пише Олег Доброскоков, деякі з його робіт носять назву композицій та альбомів сучасних авторів та композиторів епохи

Бароко. Його картина «Цитатель» і «Мисливський замок» можна порівняти з фотографіями по рівню деталізації.

Відомий сучасний аквареліст і історик-реконструктор Збігнєв Щепанек подарував глядачам декілька альбомів, присвячених архітектурному та історичному минулому. Збігнєв Щепанек славиться як один з визнаних майстрів акварельного живопису в Європі, який присвятив своє творчість вивченню замків. Його альбом "Zamki na Kresach", опублікований у 2008 році, містить описи та акварельні зображення 59 замків, розташованих на територіях України, Литви, Білорусії та Словаччини. Художник користувався дослідженнями та історичними джерелами для створення своїх творінь, іноді доповнюючи їх невеликими деталями. Хоча історична точність його робіт не є абсолютною, їхня привабливість неспростовна.

Анатолій Лучко (нар. 1941) — реалістичний художник, який майстерно оволодів техніками французьких майстрів, віддаючи дань імпресіоністичному етюдизмові у своїх роботах. У його полотні "Твердиня Поділля" (виконаному пастеллю) відбувається органічне поєднання природи з казково піднесеним образом фортеці-твердині.

Міцні контрфорси величезної скелі майстерно взаємодіють з контрфорсами середньовічної споруди, підкреслюючи її площинне членування. Відмінність твору полягає в тому, що художник не намагається просто відтворити старовину, а замість цього наповнює її сучасним життям.

Спираючись на своє вміння технічно відобразити деталі природи та архітектурні особливості, Лучко створює полотна, які захоплюють глядача своєю вишуканістю та глибиною зображення. Його твори — це не лише відображення минулого, але й проникнення в сутність і духовність епохи через призму сучасності.

Ще одним талановитим художником з Кам'янця є Володимир Павлович, який створив серію картин "Замки Західної України". У цьому циклі він зобразив Львівський, Острозький, Сутковецький, Олеський, Летичівський

замки, а також монастир-замок кармелітів у Бердичеві та Стару фортецю у Кам'янці-Подільському. Його твори передають велич і красу замків Західної України, викликаючи захоплення своєю майстерністю та відданістю деталям.

Художники, такі як Юрій Юрчик, Олег Доброскоков, Збігнев Щепанек і Володимир Павлович, відображають українські фортеці й замки у своїх творах різними художніми прийомами. Юрчик демонструє вміле володіння різними техніками та фокусується на натуралістичних аспектах, в той час як Доброскоков використовує романтичний реалізм і деталізацію. Щепанек та Павлович також відділяють увагу архітектурній спадщині, створюючи серії картин та альбомів, які допомагають усвідомити історичну значимість цих споруд. Художники, такі як Юрій Юрчик, Олег Доброскоков, Збігнев Щепанек і Володимир Павлович, відображають українські фортеці й замки у своїх творах різними художніми прийомами. Юрчик демонструє вміле володіння різними техніками та фокусується на натуралістичних аспектах, в той час як Доброскоков використовує романтичний реалізм і деталізацію. Щепанек та Павлович також відділяють увагу архітектурній спадщині, створюючи серії картин та альбомів, які допомагають усвідомити історичну значимість цих споруд.

Однак, кожен з цих митців привносить у свої твори щось унікальне. Наприклад, Юрій Юрчик відомий своїм вмінням використовувати гру світла та тіні для створення реалістичних ефектів і відтворення різних відтінків. Олег Доброскоков, [33] з іншого боку, вдається до романтичного реалізму, де кожна деталь має своє місце, що додає його роботам певну містику та загадковість. Збігнев Щепанек, як історик-реконструктор, звертає увагу на деталі та точність відтворення архітектурних особливостей, надаючи своїм картинам автентичність і документальність. Що ж до Володимира Павловича, він у своїх роботах змальовує не лише замки, а й монастирі та інші архітектурні споруди, що відображає його широкий художній погляд на культурну спадщину.

Такий різноманітний підхід до відтворення фортець і замків свідчить про багатство художніх талантів, а також про важливість історичної та культурної спадщини для сучасного мистецтва.

Малюнок Кам'янецької фортеці у баченні Леоніда Сорокатоного відзначається типовим реалізмом, що відображається в детальності його виконання та вірному відтворенні об'єкта. Сцена показує фортецю з реалістичною точністю, з урахуванням архітектурних деталей та пропорцій.

Такий підхід дозволяє сприйняти будівлю як реальний об'єкт, відчувати його масштаб та структуру. Кожна лінія та тінь ретельно прорисовані, надаючи малюнку глибину і об'єм. Крім того, використання світлотіні та тіней створює враження реалістичного освітлення, що підсилює візуальний реалізм сцени.

Графічна робота «Фортеця» Дмитра Бабюка вражає своєю реалістичністю, однак вона відрізняється симплістичним підходом до деталей. Бабюк поєднав реалізм з мінімалізмом, створивши зображення, яке залишає враження реальності, але не завантажене зайвими деталями. Фортеця виконана з урахуванням основних архітектурних елементів, але без надмірної складності чи ретельного виконання дрібних деталей. Лінії чіткі та виразні.

У цілому, графіка Фортеці Дмитра Бабюка є вдалим поєднанням реалістичного підходу до зображення з простотою та елегантністю у виконанні деталей.

3.2. Пошуки в галузі авангардного фортифікаційного краєвиду

Класицизм і реалізм залишаються улюбленими стилями, але сучасні митці експериментують, розширюючи межі традицій та впроваджуючи авангардні методи та символіку у свої твори.

Впевнено можна сказати, що жанр не втратив своєї популярності і в сучасному мистецтві. Сучасні митці, включаючи українських, продовжують створювати різноманітні міські пейзажі в різних техніках та стилях. В творчості українських митців ми теж можемо спостерігати такі тенденції. Сучасний стан

ведуту відрізняється експериментальністю та зухвалістю цікавих рішень - зокрема у українських художників набули поширення різні альтернативні техніки, хоч і в їх рядах залишаються прихильники класичної реалістичної ведуту.

В іншому напрямку розвиває творчість інший художник — зовсім несхожа на себе Кам'янець-Подільська фортеця присутня на картині Сергія Михайлова, що на картині височіє немов написана із казки – перебільшено високі стіни що тягнуться до неба, повна сюрреалістичність і гіпербола на існуючу споруду. Серед інших талановитих художників, які звертають увагу на кам'янецьку архітектуру, також варто відзначити Олександра Горбаня, Бориса Негоду [6] та Юрія Химича. Кожен з них має свій унікальний стиль та техніку, які допомагають їм втілювати свої художні ідеї та бачення. Олександр Горбань, майстер романтичного пейзажу, змішує світи архітектури й природи в єдиний образ. Його акварельні роботи відзначаються збалансованим колоритом, ніжністю переходів між відтінками та дотепними градаціями, які можна побачити, наприклад, у творі "Краєвид з Покровською церквою". Борис Негода, використовуючи олійну пастель, досягає цікавих оптичних ефектів, що додають його творам поетичну магію та таємничість, як, наприклад, у "Верлібрах пастелі". Сучасний варіант плану міста знайшов своє втілення 1981 р. у гравюрі Б. Негоди, яку він назвав «Кам'янець-Подільський – пам'ятка культури України». [6]

Інша ж художниця (та ілюстраторка дитячих книжок) Ольга Кваша, твори якої зберігаються у приватних колекціях України, Польщі, Великої Британії, Німеччини, США, Канади і Бразилії. Її картини та ілюстрації вирізняються найвним дитячим стилем, і в своїй манері мистецтва вона відобразила Свиржський замок. Ведута художниці уже знайома, в багатьох її роботах присутні як і звичайні сільські хатки, так і сучасні багатоповерхівки. В виконанні художниці замок набуває мрійливих пастельних кольорів, детальність форм в поєднанні з неточною перспективою неточна на диво не

руйнують сприйняття самої картини, навпаки підкреслюють нереальність зображуваного і справляє терапевтичний та заспокійливий ефект на глядача.

Той же самий Свиржський замок зобразив інший майстер Орест Манюк на своїй картині, написаній у імпресіоністичній манері, і, на відміну від мрійливого пастельного стилю попередньої художниці, кольори тут виведені в абсолют, немов написані у яскравий день: переважають контрасти, добре видно мазки і спрощуються складні деталі до кольорових плям, від того не ріжучи око.

Твори Віктора Яворського, архітектора і художника з Кам'янця, відзначаються глибоким розумінням архітектурних форм міських споруд. Його стиль відзначається особливим "бріо"-технічним ефектом, який надає його роботам характерної виразності.

У своїх роботах він використовує техніку олійного малярства та графічного кольоропису, вирізняючись сміливою та розкутій манерою виконання. Хоча на перший погляд може здатися, що його роботи складаються з хаотичних штрихів, ліній і плям, зблизька вони розкривають свою глибину і деталі, а здалеку вони стають живою, тремтливою натурою, засяяною світлоносними потоками.

Такий підхід створює враження динамічності та живості у творах Яворського, привертаючи увагу глядача своєю оригінальністю та виразністю.

Цікаве враження справляє «Аккерманська фортеця» художника Ігора Божко. На картині клаптиками викладені кольори дивним чином, наче мозаїкою, але хоч і важко знайти і побачити фортецю, око чіпляється за дивну манеру письма, що присутня тільки таким же постмодерністам і експериментаторам.

Цікаво застосовує техніку графіки митець Віктор Вечерський. В рисунках "Замок у Кам'янці-Подільському" та "Церква на Корвасарах у Кам'янці-Подільському" відчувається затята любов до експериментів у творчості, а також архітекторська точність у деталях численних зображуваних замків та фортець.

Художник багато уваги приділяється текстурі картини, графік застосовує короткий штрих в комбінації з часто холодним поєднанням акварельних кольорів і ефектом туману. [34]

Віктор Васильович Вечерський, народившись 15 серпня 1958 року, на відміну від багатьох художників, не тільки прославився своїми творами, а й зробив значний внесок у розвиток української архітектури та містобудування. Він поєднував у собі ролі художника, науковця та викладача, відданий своїй справі.

Протягом своєї кар'єри Віктор Вечерський був головним редактором наукового часопису "Пам'ятки України: історія та культура" (1997-2002) та викладав курс "Всесвітня історія архітектури" в Національній академії образотворчого мистецтва та архітектури (2001-2011). Його освіта включає завершення архітектурного факультету Київського художнього інституту в 1981 році.

Вечерський є автором понад 130 науково-проектних розробок у 19 історичних містах, зокрема в Путивлі, Глухові, Сумах, Чернігові та Переяслав-Хмельницькому, де він створив історико-архітектурні заповідники. Його доробок також включає понад 650 публікацій, 40 наукових монографій та науково-популярних книг, а також кілька документальних фільмів. Він був лауреатом Державної премії України в галузі архітектури (1997, 2007) та премії імені І. Моргилевського (1999). [7]

Сучасне мистецтво декоративно-ужиткової спрямованості демонструє міський пейзаж в унікальному світлі, використовуючи різноманітні техніки. Особливості медальєрної керамічної пластики, створеної гончарями Дезидерієм Шустером та Миколою Печеним, полягають у втіленні барельєфного та контррельєфного зображення архітектурних пам'яток. Нестравновані медалі представляють стилізовані образи міських забудов та архітектурних комплексів, що об'єднуються у форму кругів та овалів.

Мистецтво Кам'янця також привертало увагу майстрів медальєрної пластики. У XVI–XVIII століттях було створено кілька медалей з барельєфним зображенням міста, фортеці та мосту, які їх сполучають. Ці твори мистецтва служать як важливі візуальні документи, що відтворюють архітектурні деталі та атмосферу міста у минулому. [9]

Творчість Анатолія В. Давидова осмислює тему потаємного життя кам'янецької архітектури, зокрема у його акварельних роботах з 1945 року. Майстер вміло використовує різноманітні природні матеріали для створення текстур і відтворення кольорів, нагадуючи олійне малярство своєю технікою та виробами.

Творчість Лариси Заярної відзначається своєрідним підходом до відтворення архітектурних композицій у батикових малюнках на тканині. Її роботи вражають декоративністю, монументальністю та легкістю сприйняття. Вона майстерно використовує закони площинного живопису, а особливе вміння працювати з тонкими лініями допомагає створювати живі образи, що відтворюють дух минулого та унікальність кожного місцевого куточка. Заярна вдало поєднує традиційні методи з сучасним підходом, створюючи тим самим витвори мистецтва, які привертають увагу своєю оригінальністю та виразністю. [34]

Щодо Юрія Химича, який також працював над зображенням Кам'янця, він вибрав своєрідний стиль, де стіни Кам'янецького замку мають обведені товстими лініями контури, але виглядають не так відокремлено та ледь несприйнятливо, а форми стін і куполів мають більш округлі й м'які контури, так само як тіні на них та пласкі кольори, які не наполягають на увазі глядача.

Цей процес створення відображає взаємодію мистецтва та міського оточення, архітектури та культурної спадщини. Ця взаємодія стає ключовою для збереження культурної спадщини та формування почуття ідентичності для українців. Збереження та вивчення фортифікаційних споруд є важливим для їхньої популяризації та підкреслення їхньої ролі в культурному житті України.

Розширення асортименту зображуваних фортифікаційних споруд та використання нових образотворчих технік свідчать про поступовий розвиток творчого доробку українських художників у цьому жанрі.

Різноманітність стилів та напрямків у творчості свідчить про широкі можливості мистецтва в регіоні. Художники розширюють горизонти, експериментуючи з різними техніками та ідеями, що додає свіжості мистецькому життю регіону та сприяє його культурному розвитку.

ВИСНОВКИ

Можна зробити висновок, що у статті було досліджено історію зародження та становлення міського пейзажу, особливості його композиційного вирішення різними митцями у різні історичні періоди. Художники, які працювали в різний час в жанрі міського пейзажу, зберегли образи великих та маленьких міст своїх країн, їх самобутність та красу і що є не менш важливо культурну спадкоємність.

Сучасне мистецтво не лише використовує набуті знання та техніки, але й ставить перед собою завдання розширити межі традиційних жанрів і відобразити складні проблеми та виклики сучасного світу через новий погляд митецької творчості.

Пейзаж як провідний жанр образотворчого мистецтва дійсно дозволяє мистецтву виразно відтворювати навколишню дійсність. Вивчення розвитку пейзажу та його зв'язку з історією фортифікації може привести до глибшого розуміння значення пейзажу в культурному контексті. Відображення фортець у творчості живописців різних шкіл може не лише збагатити наше розуміння історії архітектури та образотворчого мистецтва, але й розкрити культурні зв'язки між різними національними школами живопису.

Такий аналіз може також допомогти вирішити загальнокультурні проблеми, адже образи фортець і пейзажі відображають не лише красу природи і архітектурні зразки, але і історичні, соціальні та культурні аспекти своєї епохи. Це робить їх важливими джерелами для розуміння минулого та сучасності і дозволяє митцям не лише відтворювати реальність, але й тлумачити її, виражати власну мистецьку-філософську позицію та сприяти культурному обміну та розвитку.

Проблема дослідження фортифікаційних споруд в Україні є переконливою. Фортифікаційні споруди дійсно відіграють ключову роль у збереженні і розумінні історичної, культурної та архітектурної спадщини країни.

Дослідження фортифікаційних ведут є ключовим елементом для глибшого розуміння історії, культури та спадщини України, а також сприяє їхньому збереженню та популяризації. Однак, наукові дослідження у сфері живопису пейзажу, зокрема в українському контексті, знаходяться на етапі розвитку, і необхідні більш системні підходи та теоретичні узагальнення для розвитку творчих здібностей студентів у цьому напрямку.

Особливо важливо враховувати їхнє художнє значення, яке може виявитися в різних стилях та техніках, використовуваних при їхній будівництві. Це допомагає не лише розуміти технічні та інженерні аспекти, але й цінність їхнього внеску у художню спадщину країни.

Крім того, вивчення фортифікаційних споруд допомагає не лише зберегти їх для майбутніх поколінь, але й використовувати їх як туристичні атракції, що сприяє розвитку туристичної індустрії та економічному зростанню регіонів.

Розвиток теоретичних узагальнень та більшої уваги до навчання пейзажного живопису можуть сприяти подальшому розвитку цього напрямку мистецтва та його вивченню як частини культурної спадщини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. 1. Баженов Л. В. Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX-XX ст.: історіографія, біобібліографія, матеріали: монографія. Кам'янець-Подільський, 1993. 468 с. 398-397
2. Березіна І. В. Художньо-архітектурна діяльність Наполеона Орди у контексті розвитку пам'яткоохоронної науки в Україні наприкінці XVIII-XIX ст.ст. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2008. № 2. С. 24-32. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2008_2_3.
3. Березина І. В. Вести Наполеона Орди в контексті формування європейського урбаністичного пейзажу. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2008. 15, 15-23.
4. Березіна І. В. Архітектурна спадщина України у творчості Наполеона Орди: іконографія та принципи використання. Кам'янець-Подільський, 2007.
5. Березіна І. В. Старожитнє зодчество України у творчості Наполеона Орди // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2007. № 1. С. 3-13. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_1_1.
6. Бренюк А. Г. Художники-графіки Кам'яниччини останньої третини XX–початку XXI століття: видова, художньо-стильова та сюжетно-тематична специфіка творів. Вісник Львівської національної академії мистецтв, 2018, 36: 68-77.
7. Вечерський Віктор Васильович / О. С. Кучерук / Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]– Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-33827>
8. Врона В.І. Михайло Гордійович Дерегус. Нарис про життя і творчість. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958.

9. Дашкевич Я. Р. Кам'янець-Подільський в медальєрній пластиці XVII-XVIII ст. Музей і Поділля: Тези доп. наук. конф., Кам'янець-Подільський, 1990. С. 58-60.
10. Дергачова Г. Забутий львівський пейзаж Антонія Лянге // Записки НТШ. Праці секції мистецтвознавства, 1994. ТССХХV. С. 387-393.
11. Дробна І. В. Акварельні ведуги М. Тшебінського як джерело при вивченні історії Кам'янця-Подільського кінця ХІХ – початку ХХ ст. (за документальними листівками). Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Історичні науки, 2011.
12. Король С. Антон Лянге: між класичним пейзажем і натурними студіями // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССXLVIII. Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. Львів, 2004. С. 152-165.
13. Король С. Романтичні альбоми літографій: від «Збірки найгарніших і найцікавіших околиць Галичини» (1823) до «Околиць Галичини» (1847-48). Народознавчі зошити. Львів, 2004. Зош. 3/4. С. 413-427: іл.
14. Король С. Традиція ведуги у львівських топографічних краєвидах // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв, 2005. № 2. С. 42-52.
15. Король С. Традиція ведуги у львівській топографічних краєвидах першої половини ХІХ ст. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків, 2006. Вип. 6. С. 96-106.
16. Крипякевич І. Ставропигійська літографія в рр. 1847-1854, т. 1. Львів, 1921
17. Кулик Л. С. Історія виникнення міського пейзажу як самостійного жанру живопису. Мистецтвознавство: Молодий вчений. 2018. Вип. 9 (61). С. 347-349.
18. Купчинська Л. Традиції пейзажної школи віденської академії образотворчого мистецтва у львівській літографії першої половини ХІХ ст.
19. Левицька М. Австрійський «мистецький десант»: іноземні художники у Львові на зламі ХVІІІ-ХІХ століть. Архів оригіналу за 22 жовтня 2014.

- Процитовано 12 жовтня 2010. <https://web.archive.org/web/20141022021719/http://www.ji.lviv.ua/n58texts/levycka.htm>
20. Митці Кам'янця-Подільського : архітектори, мистецтвознавці, художники / укл. Н.О. Урсу. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин Я. І., 2016. 240 с.
 21. Набитович, І. (2022). Ведута Парижа та французький імпресіонізм у літературному доробку Дарії Віконської. Іван Огієнко і сучасна наука та освіта, (XV), С. 193-201. вилучено із <http://ohiienko.kpnu.edu.ua/article/view/247798>
 22. Наполеон Орда – майстер ведути / за ред. Ю. Буряка. Хроніка 2000, № 1 1995, ст. 153-162.
 23. Осадца М. Міський пейзаж у творчості художників Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2019. 341 с.
 24. Осадца М. З. Типологія міського пейзажу в малярстві Івано-Франківщини ХХ – початку ХХІ століття: сюжетні, художньо-стилістичні та композиційні характеристики, . Народознавчі зошити. № 6, С. 150, 2019
 25. Осетрова Г. Іноземні художники на Поділлі // Радянське Поділля, 1983. 16 лист. С. 4.
 26. Пагор, В. Іконографічні джерела з історії Кам'янця-Подільського в архівах і бібліотеках республіки Польща. Науковий вісник Національного музею історії України, 2019, 4: 437-444.
 27. Пиндус Б. Антон Ланге // Тернопільський енциклопедичний словник : у 4 т. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль : Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2005. Т. 2 : К О. С. 316.
 28. Пламєницька О. А. Забудова Кам'янця-Подільського за мідьоритом К. Томашевича 1673-1679 рр.: до проблеми дослідження української ведути. / Архітектурна спадщина України. Київ : Українознавство, 1996. С. 82-105.
 29. Пламєницька О. План Кам'янця-Подільського Бенедикта Ренарда 1713 року в корпусі історичних планів міста: До 300-річчя створення. Сучасні

- проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини, 2013 С. 155-168.
30. Сіцинський Ю. Нариси з історичної топографії міста Кам'янця-Подільського та його околиць. Кам'янець-Подільський, 1994. С. 46-60.
31. Сова, О. (2018). ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД ЗАРОДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОЇ РОБОТИ НА ПЛЕНЕРІ. Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету, (2). <https://doi.org/10.31499/2307-4906.2.2017.137673>
32. Урсу Н. О. Нариси з історії образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини : навч. посіб. для студентів художніх спец. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2012. 224 с.
33. Міський пейзаж у творчості сучасних митців Кам'янеччини / Н. Урсу Сучасне мистецтво, 2010. Вип. 7. С. 333338 Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2010_7_30.
34. Урсу Н.О. Кам'янецька ведута / Пам'ятки України, 2000. № 3-4. С. 22-30.
35. Федорук О. Графічні аркуші Мюнца про Україну / Народна творчість та етнографія, 1987. № 4. С. 56-61.
36. Шулик А. Г. Графічна діяльність В. Гагенмейстера на тлі існування художньо-промислової школи у Кам'янці-Подільському. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2011, 4: 170-173.
37. Ясеницька Ж. В., Кошів І. Р. Архітектурний пейзаж як самостійний жанр живопису. Editorial board, 2022. С. 99.
38. Яців Р. М. Львівська графіка. Київ : Наукова думка, 1992. 118 с.
39. Christine van Mulders and Alain Jacobs. "Bloemen, van" Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press. Web. 5 Dec., 2014
40. Edgar Peters Bowron, Joseph J. Rishel, Art in Rome in the Eighteenth Century, Philadelphia Museum of Art; Museum of Fine Arts, Houston, 2000, p. 236-237
41. Encyklopedia Popularna PWN. Wydanie 5. Państwowe wydawnictwo naukowe. Warszawa. 1982. 912 s.

42. Campo, Federico del, Peruvian, Gondolas by the Doge's Palace, Venice at Sotheby's.
43. Wittkower Rudolf, Art and architecture in Italy: 1600-1750, Penguin Books, 1980, p. 501
44. Kaczanowska M. Napoleon Orda twórca widoków architektonicznych zarys życia i twórczości // Rocznik muzeum narodowego w Warszawie: XII. Warszawa, 1968. S. 115-159.
45. Museo Carmen Thyssen Málaga". www.carmenthyssenmalaga.org (in Spanish). Retrieved 2018-11-20.
46. Opalek M. Litografia lwowska 1822-1860. Wrocław – Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1958. 108 s.: il.
47. Rolle J. (Dr. Antoni J.) Zameczki podolskie na kresach multańskich. Warszawa, 1880. T 3.
48. Sztuka Kresów Wschodnich. Pod red. J. K. Ostrowskiego // Materiały sesji naukowej. Kraków, 1996. 400 s.
49. Veduta in the Encyclopedia Britannica [1] Архивная копия от 26 сентября 2023 на Wayback Machine.