

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

До захисту допущено

« » 2023 р.

Завідувач кафедри

ОДПМ та рТМ

_____ І. С. Підгурний

Дипломна робота

бакалавра

з теми: **«СПЕЦИФІКА ЗОБРАЖЕННЯ УРБАНІСТИЧНОГО ПЕЙЗАЖУ
В ПЛЕНЕРНОМУ ЖИВОПИСІ»**

Виконала:

студентка 4 курсу, групи ODR1-B19,
галузь знань 02 Культура і мистецтво,
спеціальність 023 образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація
Слупська Ангеліна Миколаївна

Керівник:

О. А. Кліщ, кандидат архітектури

Рецензент:

Гуцул І.А., кандидат

мистецтвознавства, доцент

Кам'янець-Подільський – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. УРБАНІСТИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ ЯК НАПРЯМОК В ЖИВОПИСІ ...	6
1.1. Урбаністичний пейзаж в сучасній бібліографії.....	6
1.2. Ознаки урбаністичного пейзажу в стилістичних течіях.....	13
1.3 Специфіка зображення пам’яток архітектури в експресіонізмі.....	23
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПЛЕНЕРНОГО ЗОБРАЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА	30
2.1 Специфіка роботи на пленері. Історичний аспект.....	30
2.2 Особливості зображення урбаністичного пейзажу в пленерних роботах.....	39
2.3 Практичне застосування навичок етюдної роботи в процесі написання картин у стилі експресіонізму.....	48
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60
ДОДАТКИ	63

ВСТУП

Урбанізація як процес та місто як окремий соціальний об'єкт є відображенням сучасного людського середовища існування. Стрімкі зміни, на які вказує ситуація останніх декількох століть, зумовлені розвитком індустріалізації, а останніх декількох десятиліть – комп'ютеризації. Таким чином, рівень актуальності даного питання росте разом з розвитком самого міста не тільки з точки зору функціонального містобудування, а також і стильового вирішення архітектури, її соціальної функції та загального емоційного враження, яке воно справляє.

Урбанізація характеризується насиченням пейзажу міста масивними будівлями, дорогами та іншими інфраструктурними спорудами. У цьому контексті, вивчення специфіки урбаністичного пейзажу у пленерному живописі дозволяє розуміти художні особливості міського пейзажу, розвинути творчі здібності та вміння відображати міський пейзаж на полотні [20].

Вивчення специфіки урбаністичного пейзажу також дає можливість збагатити культурну спадщину країни, зберегти історичні місця та пам'ятки архітектури. Крім того, дослідження особливостей урбанізації з точки зору практикування пленерного живопису може стати важливою складовою формування міської ідентичності. Така практика допомагає уловити, зобразити та показати специфічні особливості міста, його атмосфери, настрою, що спонукає до пошуку нових пейзажів та ідей.

Отже, вивчення специфіки урбаністичного пейзажу у пленерному живописі є актуальною проблемою, яка впливає на розвиток культури та міської ідентичності. Він дозволяє людям бачити красу міста, збагачує культурну спадщину країни та розвиває творчі здібності людей.

Метою дослідження є аналіз особливостей урбаністичного пейзажу в пленерному живописі, а саме, у визначенні методів, технік та стилів, що

використовуються художниками для передачі особливостей міського середовища на полотні. Урбаністичний пейзаж в пленерному живописі є складним жанром, який вимагає від художника уваги до деталей, глибоких навичок спостереження та здатності передати атмосферу міста. Робота з даної теми має на меті також дослідити взаємозв'язок між містом та мистецтвом, відображенням соціальних, культурних та історичних аспектів урбаністичного пейзажу на полотні. Дослідження також зосереджується на змінах урбаністичного пейзажу протягом часу, технологічних нововведень у міську архітектуру, її відображення у різних стилістичних течіях, а також у розумінні важливості цього жанру як складової частини сучасного мистецтва.

Завдання:

- Проаналізувати сучасну бібліографію з даної теми
- Описати ознаки урбаністичного пейзажу у різних стилістичних течіях
- Дослідити та систематизувати специфіку зображення пам'яток архітектури у стилі експресіонізму
- Висвітлити урбаністичний пейзаж у творчості митців
- Описати специфіку роботи на пленері у контексті історії мистецтва
- Сформулювати етюдні методи та прийоми зображення міста, урбаністичних та архітектурних елементів
- Привести приклади пленерних робіт урбаністичного жанру у стилі експресіонізму

Предмет: урбаністичний пейзаж як жанр у живописі

Об'єкт: методи та прийоми етюдного зображення урбаністичного пейзажу в експресіоністичній манері.

Методи дослідження: Основними методами у роботі є аналіз, систематизація та узагальнення матеріалу, що досліджувався. Також використано метод індукції,

дедукції та порівняння. Для виконання завдань використані загальнонаукові та спеціальні методи наукових досліджень. До загальнонаукових методів належать: фактологічний, представлений виявленням і вивченням візуального матеріалу (зображеннями художніх робіт та їх репродукціями); аналітичний, представлений аналізом літературних джерел; метод порівняльного аналізу. До спеціальних методів належать статистичний метод та метод роботи з першоджерелами.

Наукова новизна дослідження: полягає в аналізі традиційних та сучасних методів відображення урбаністичного пейзажу під час пленерних заходів, вивченні та систематизації прийомів зображення архітектури в експресіоністичній манері.

Практичне значення дослідження: дана бакалаврська робота може бути використана для написання рефератів та наукових робіт. Зібрані матеріали дослідження можуть бути корисними для спеціалістів у сфері мистецтва, художників, студентів середніх та вищих художніх навчальних закладів.

Апробація результатів дослідження. Основні результати роботи були апробовані у вигляді доповідей на II Міжнародній науково-практичній конференції «Гагенмейстерські читання» (19–20 листопада 2022 р.), звітній науковій конференції студентів і магістрантів за підсумками НДР у 2022–2023 навчальному році (4–5 квітня 2023 р.), Всеукраїнському мистецькому симпозиумі пам'яті Бориса Негоди «Верлібри пастелі» (7 квітня 2023 р.).

Основні результати дипломної роботи опубліковано у збірнику наукових праць студентів мистецьких спеціальностей та 2 виданнях тез і матеріалів науково–практичних конференцій.

Структура дипломної роботи включає: вступ, два розділи, які містять 3 підрозділи, висновки, список використаних джерел з 35 найменувань та 24 додатків. Загальний обсяг дипломної роботи – 81 сторінка. Основний текст викладено на 51 сторінці.

РОЗДІЛ 1. УРБАНІСТИЧНИЙ ПЕЙЗАЖ ЯК НАПРЯМОК В ЖИВОПИСІ

1.1 Урбаністичний пейзаж в сучасній бібліографії

Міський пейзаж – це жанр мистецтва, який зображує міські вулиці, сквери, площі, будівлі та інші елементи міської інфраструктури. Цей жанр почав розвиватися у Європі в XV столітті, коли зросла населеність міст і з'явилася потреба у відображенні міського життя.

Часто поряд з терміном «урбаністичний пейзаж» у словниках та наукових працях вказується термін «ведута» (італ. veduta – «вид») – міський пейзаж у мистецтві XVIII – початку XIX ст [22, с.3]. Цей жанр згадується як вид пейзажу, що зображує міські панорами, будівлі та інші архітектурні об'єкти, які мають важливе культурне або історичне значення. Також наголошується, що він є топографічно точним, тобто описує архітектуру такою, якою вона була насправді з усіма деталями.

Основна мета ведути як жанру – показати точну перспективу, масштаб і форму будівель та міського ландшафту, і як другорядна – передати атмосферу і характер міста. Вона включає в себе детальну та реалістичну передачу архітектури, динамічного життя міста та його інфраструктури. Таким чином, ведута може бути складовою частиною урбаністичного пейзажу, оскільки вона зображує міські ландшафти та архітектурні елементи міста. Тим не менш, ведута може бути виконана в будь-якому мистецькому стилі, включаючи реалізм, імпресіонізм, модернізм тощо.

Термін урбаністичний (фр. urbanisme, від лат. urbanus – міський) [18, с. 791] та індустріальний (від лат. industria – діяльність, старанність, промисловість) [18, с. 333] пейзаж розвинувся з появою стрімкого росту міст та містобудування. В урбаністичному та індустріальному пейзажі зображуються атрибути

урбаністичного середовища міст: заводів, мостів, залізниць, тощо. До них також відносять й футуристичну урбаністику, що зображує мегаполіси майбутнього. Його поява зумовлена не стільки ідейним засадам художника того часу, як розвитку самого міста та його соціальних та громадських функцій. Таким чином, урбаністичний пейзаж у мистецтві є відображенням розвитку містобудування, його історії та побутування.

Урбаністичний пейзаж важко назвати окремим та самобутнім. Дуже часто він поєднуються з іншими сценами, грає роль другорядного елементу у жанрі природнього пейзажу або у різноманітних ідейних композиціях. Тим не менш, ці жанри були присутні у творчості майже всіх художників, починаючи від мистецтва Середньовічної Європи та закінчуючи сьогоденням. Такий висновок було зроблено, аналізуючи наукові праці, що описують творчих шлях митців.

У своїй книзі «Історія мистецтва» Леоні Гомбріх [34, с. 135] описує формування міського пейзажу в історії мистецтва, та зазначає, що його розвиток починається вже з давньогрецького та римського мистецтва. Він описує, як жанр розвивався в епоху Відродження та Бароко, коли міські пейзажі стали популярними серед художників.

Особливо багато уваги Гомбріх приділяє розвитку міського пейзажу в ХІХ та ХХ століттях, коли міський ландшафт став головним джерелом натхнення для багатьох художників. Він описує роботи таких художників, як Каналетто, Тернер, Моне та інші, які створювали культові зображення міських пейзажів.

Гомбріх також звертає увагу на те, як міський пейзаж став важливим елементом сучасного мистецтва, особливо в контексті міської культури та архітектури. Він розглядає вплив міського пейзажу на сучасну архітектуру та міське планування [34, с. 169].

У книзі «Історії мистецтва від найдавніших часів до сьогодення» Стівен Фартінг [24, с. 68] обговорює теорії про урбаністичний пейзаж, визначаючи його

як предмет мистецтва, що відображає місто та його соціальну та культурну природу. За Фартінгом, урбаністичний пейзаж може бути представлений як візуальний вираз соціальних, політичних та економічних відносин, які характеризують місто. Автор підкреслює, що урбаністичний пейзаж відображає не тільки фізичний вигляд міста, але й його культурний та соціальний контекст, зокрема, він може відображати історію та традиції міста, соціальні та економічні відносини, а також відносини між людьми [24, с. 90].

Автор описує урбаністичний пейзаж у різних мистецьких жанрах, таких як живопис, фотографія, графіка, скульптура, архітектура та інші. В книзі описані митці, які працюють у цьому жанрі, використовували різні техніки та стилі, щоб відобразити урбаністичний пейзаж зі своєї власної перспективи.

В зарубіжній літературі часто зустрічаються дослідження взаємозв'язку міської культурної спадщини та сучасного міста, а також їх вплив один на одного. Тобто, описується проблема сприйняття архітектурних пам'яток у середовищі хай-теку та їх взаємного існування у сучасних реаліях. Найчастіше ця проблема описується авторами, що вивчають архітектуру та мистецтво Західної Європи. У праці «The Past in the Present: A Living Heritage Approach» сучасний мистецтвознавець Іоаніс Поуліос обговорює важливість збереження культурної спадщини міста та розвитку міст з урахуванням їх історичної цінності. Автор розповідає, як збереження і реставрація культурної спадщини можуть бути важливими факторами в економічному розвитку міста [34, с. 27].

Крім того, у сучасній бібліографії відображається розмаїття культурних контекстів, які пов'язані з урбаністичним пейзажем. Це стосується як міських середовищ різних країн та регіонів світу, так і специфічних культурних та соціальних контекстів, які формуються в рамках конкретного міського середовища.

Аналізуючи сучасну вітчизняну літературу, варто зазначити, що за останні

10 років було написано ряд наукових статей, які описують вузькі питання щодо урбаністичного пейзажу, особливо у сучасному мистецтві. До прикладу, Андрій Блудов у своїй статті про особливості концептуального підходу до міського пейзажу цитує відомого американського фахівця з психології сприйняття архітектури та теорії містобудування Кевіна Е. Лінча. Лінч говорить, що «подібно твору архітектури, місто являє собою конструкцію в просторі, але гігантського масштабу, щось таке, що можна сприймати тільки за тривалістю часу. У різних ситуаціях і для різних людей лад міста перевертається, порушується, розтинається або зовсім відкидається. В будь-який момент тут все набагато більше, ніж око здатне розрізнити, чим вухо розчути. Все сприймається не само по собі, а по відношенню до оточення, до взаємопов'язаних ланцюжків подій, що відбуваються, до згадки про перший досвід. У всякого містянина є свої асоціації, пов'язані з якою-небудь частиною міста» [14, с. 15]. Сам автор описує теорію про форму сприйняття міського середовища, припустивши як фізичне середовище вловлює і змінює тимчасові процеси. На його думку «таким чином художній образ міста базується на його існуванні, тоді як концепт системи уявлень про місто як феномен, свідчить про особистісне ставлення художників до міського середовища» [1, с. 25].

Особливу увагу присвячено вивченню розвитку пленеру, як основної художньої практики, яка була особливо популярна в 19–20 століттях. Методику організації та проведення пленеру, його значення в навчальному та творчому процесі, рекомендації викладачам методистам, які проводять практику, а також деякі історичні факти з виникнення пейзажного як жанру висвітлювали у наукових статтях такі вчені, як Є. Коваленко, А. Зорко, О. Музика, В. Черватюк, В. Соколинський, В. Чурсіна, А. Яланський та інші [21, с. 228].

Професор та викладач кафедри живопису і композиції НАОМА А. Яланський на прикладі авторської методики навчання пленерного живопису

розглядає та формулює принципи композиції пейзажу, які вважаються одним з ключових факторів розвитку образного мислення молодих художників. За його словами вони «активізують візуальне сприймання, увагу, пам'ять і виразне художнє формоутворення» [31, с. 19].

Науковець В. Чурсіна у своїй праці звертає увагу на особливості творчої групової роботи художників на пленерах, які організовує Національна спілка художників України. Серед найбільш значних та крупних творчих пленерів України авторка виділяє пленери у Седнів, Очакові, пленери «Шляхами Васильківського», Міжнародний пленер у Чугуєві, Святогірський пленер, «Хортиця крізь віки», карпатські пленери та ін [28, с. 150].

В. Черватюка досліджує та розкриває тему методик формування професійних знань художників–початківців на основі роботи під час пленеру в пейзажному жанрі, яка базується на традиціях української образотворчої школи. У наукових статтях [4; 5]. вчений презентує короткі дослідження з історії зародження та розвитку пейзажного жанру від часів Відродження до XIX ст [26, с. 405].

Є. Коваленко у своїй статті досліджує вплив французького імпресіонізму 30–х та 40–х років на розвиток світового та сучасного образотворчого мистецтва та художньої освіти, а також висвітлює основні характеристики імпресіоністичної техніки у пленерному живописі [11, с. 255].

Велика кількість публікацій вітчизняних фахівців та науковців на тему міського пейзажу можна побачити в численних журнальних анотаціях до виставок сучасних українських художників (Сай, Браїловська та Маков). Здебільшого цей жанр зображується у традиційному живописі, інформації з якого є замало для визначення особливостей концептуального підходу в жанрі міського пейзажу як окремого явища в образотворчому мистецтві [1, с. 24].

Відсутність окремих наукових або популярних монографій про творчу

діяльність українських художників початку ХХІ ст. не дає достатньо можливостей відтворити повну картину формування та розвитку цього напрямку в мистецтві сучасної доби. Однак певну кількість інформації можна знайти у невеликій кількості студій, на базі яких можна проаналізувати особливості концептуального підходу в жанрі міського пейзажу живопису початку ХХІ ст. ШІІІІІ закінч плаг Найбільшу кількість досліджень щодо даної теми можна побачити у великій кількості журнальних публікацій та статей вітчизняних мистецтвознавців, що є анотаціями до виставок сучасних українських художників, зокрема Focus, Artukraine, Actual-art та інші [1, с. 25].

Дуже популярною на сьогодні є практична література, особливо зарубіжна, якій розповідається поетапність зображення міста у вигляді графічних скетчів, акварельних та олійних етюдів. Одним з таких примірників є «The Art of Urban Sketching: Drawing On Location Around The World» автора Габріеля Кампанаріо, який є практичним посібником для художників-урбаністів, архітектурних дизайнерів та студентів вищих мистецьких навчальних закладів. Автор книги, Габріель Кампанаріо, є одним з провідних світових урбаністичних художників та засновником міжнародного руху Urban Sketchers.

Книга пропонує ряд порад та технік з малювання міських пейзажів на місці, на основі авторського досвіду та досвіду інших учасників руху Urban Sketchers. Книга поділена на три розділи: перший присвячений базовим технікам малювання, другий – технікам зображення специфічних об'єктів (будівлі, транспорт, люди), а третій – показує як використовувати малюнки для створення художнього проекту. Книга також містить більше 700 малюнків від автора та інших учасників руху Urban Sketchers, які ілюструють техніки та стиль малювання міських пейзажів [33, с. 4].

Загальний зміст книги полягає в тому, що вона надає читачеві інструменти для того, щоб допомогти йому розширити знання про місто та його пейзажі,

інспірує до творчості та допомагає навчитися розуміти та відтворювати міський пейзаж на папері з точністю та деталізацією. Книга допоможе урбаністичним художникам та всім зацікавленим у пейзажному малюванні розвинути свої навички та вміння використовуючи місто як джерело натхнення та творчості.

Отже, сучасна бібліографія, що описує урбаністичний пейзаж, пропонує різні підходи до вивчення та аналізу цієї теми, зокрема дослідження впливу міського середовища на людину, розгляд міського простору як платформи для мистецтва та культури, аналіз змін міського ландшафту та архітектури внаслідок розвитку технологій, глобалізації та інших факторів. У дослідженнях зустрічаються як історичні аналізи та критичні огляди сучасної міської культури, так і екологічні та соціальні дослідження, які звертають увагу на проблеми, пов'язані з життям у місті та впливом міського середовища на якість життя мешканців.

Аналіз літератури останнього десятиліття формулює думку, що міський пейзаж вважається однією з ключових тем у мистецтві та культурі, що зумовлено стрімким поширенням індустріалізації та комп'ютеризації у сучасному містобудуванні. Він є об'єктом досліджень як в рамках теоретичної мистецької літератури, так і в рамках практичної діяльності художників.

Таким чином, варто узагальнити, що урбаністичний пейзаж описує міську архітектуру та культуру, динаміку міста та його ритми, настрої та емоції, що відображають дух часу та місця. Сьогодні урбаністичний пейзаж може бути представлений не тільки на полотні, але й у фотографії, відео-арті, мультимедійних інсталяціях та інших сучасних мистецьких форматах.

Окрім того, сучасна бібліографія відображає тенденцію до поєднання урбаністичного пейзажу з іншими темами, такими як екологія, гендерні студії, соціальні та політичні проблеми міста та інші. Це сприяє більш глибокому та комплексному розумінню урбаністичного пейзажу як культурної та соціальної

категорії, а також підвищує значення цієї теми у сучасному мистецтві.

1.2 Ознаки урбаністичного пейзажу в стилістичних течіях

Урбаністичний пейзаж являє собою художнє зображення міського середовища, і, залежно від стилю, може відрізнятися своїми особливостями. Як було вказано в попередньому підрозділі, міський пейзаж зображувався ще з античних часів і, таким чином, відображав особливості міста кожної наступної епохи.

В часи Відродження античної культури міський пейзаж набув певного значення саме як світський, так як декілька попередніх століть елементи міста зображувались тільки як доповнення до основного сюжету в релігійних сценах та в іконописі. Художники ренесансу були зацікавлені у відображенні архітектурних деталей та натуральної перспективних, які дозволяли зображенням створювати враження глибини та простору [12, с. 104]. Таким чином, у міському пейзажі Ренесансу зображувалися вулиці, площі, будівлі та інші архітектурні елементи міста з реалістичною точністю.

До прикладу можна взяти роботи митців Північного Відродження. Босх, як один з найяскравіших представників, у своїх алегоричних жанрових роботах відтворював елементи пейзажу з чіткою точністю. У роботі «Спокуса святого Антонія» елементи міста відображені в ролі доповнення до загадкової сцени, воно наповнене різними деталями, які підтримують основний сюжет. Елементи архітектури того часу зображені у природньому вигляді та середовищі, використанням натуральної перспективи. Подібну тенденцію можна прослідкувати і у роботах «Святий Ієронім» та «Поклоніння волхвів» [2, с. 33].

Босх хоч і змінює колорит та певні архітектурні форми, але залишає враження реалізму. Палітра може відрізнятися від оригінальної, а силуети можуть

бути доповненими, але вони відображені з використанням законів перспективи та природньої світлотіні [2, с. 56].

У стилістиці бароко міський пейзаж зазвичай відображав життя великих європейських міст. Головна мета такого зображення полягала у передачі напруження та драматизму або навпаки, радості повсякденного життя різних верств населення. Це надавало картинам бароко особливого настрою та допомагало передати відповідну емоційну складову. Типовими елементами міського пейзажу в бароко є шумні майдани, вулиці, ринки, затінені кутки, розкішні палаци та костели. Велика увага приділялася передачі деталей архітектури та предметів побуту, що допомагало створити реалістичний образ міста того часу [4, с. 302].

Розглянемо пейзажне полотно «Вид Дельфта» голландського художника Яна Вермеєра. Картина відзначається ретельною деталізацією та майстерністю відтворення світла і атмосфери. На передньому плані зображено канал, який простягається вздовж усієї композиції. Він створює відчуття глибини і перспективи, додаючи картині простору. Вузькі будинки та мости на обох берегах каналу відтворені з реалістичною точністю, з врахуванням архітектурних деталей і характерних рис голландського міського життя 17 століття. Люди проходять по вулицях, кораблі плывуть по каналу, а робочі виконують свої повсякденні справи. Це створює відчуття життєвого руху і динамізму.

Один із головних аспектів цієї картини – світлові відношення. Вермеєр вміло передає тонові переходи на будинках, водних каналах та повсякденних предметах. Композиція наповнена світлом, що передає статичну та спокійну атмосферу.

Місто у пейзажі з точки зору романтизму зазвичай зображувалось через призму достатньо подавлених емоцій: суму, містики та таємничості. У своїх роботах художники того часу намагалися передати образ міста, використовуючи

холодні та темні тони кольорів з метою підкреслити похмуру атмосферу міського ландшафту. Вони також зображували натовпи людей, які часто виглядали зневіреними та безнадійними в тиску великого міста. Таким чином, міський пейзаж у течії романтизму став засобом вираження відчуттів художників щодо змін, що відбувалися в суспільстві та містах, де вони жили. Художники романтичного періоду вважали місто символом руйнування старого світу і настання нового, промислового світу, що викликало в них відчуття тривоги та смутку за минулим [12, с. 167].

Приблизно до кінця 19 століття, тобто до початку розвитку авангардних течій, міський та урбаністичний пейзаж, як і інші жанри у мистецтві, зображувався реалістично, з точним відтворенням міського середовища. Таким чином об'єднувальною рисою для вищеописаних стилів є реалістична манера зображення простору. Це означає, що відображення міста у картинах мало бути максимально вірним, щоб передати всі його особливості та враження, які воно викликає. Як було вказано у попередньому підрозділі, найбільш точним та деталізованим видом пейзажу можна назвати ведуту.

Імпресіоністи першими переглянули та змінили класичні ідеї живопису і почали зображувати навколишній світ не таким, яким він є, а таким, який він їм здається. Вони переосмислили не тільки саму техніку виконання, а й сам жанр пейзажу. Так як вони часто виходили з майстерень для швидких етюдів, їхнє розуміння пейзажу як образу природи та міста розширилось у ідеологічному плані. Окремо урбаністичний пейзаж в імпресіонізмі став популярним у другій половині 19 століття, коли художники почали більше уваги приділяти життю великих міст. Він зображувався більш світлим і яскравим, з використанням багатого кольорової гами, що відображає емоційний стан художника від міського життя [30, с. 226].

М'який перехід з реалізму до імпресіонізму помітний в творчості Джона

Сарджента. В картині «Санта Марія дель Салюте» це відчуття відображається у використанні світла, колірної гами та техніці нанесення фарби.

Художник передає світлові ефекти та атмосферу місця, використовуючи м'яке та розсіяне світло, яке створює плавні переходи між кольорами і тінню. Це характерно для імпресіоністичного підходу, який прагне відтворити враження та атмосферу моменту.

У той же час, реалістичні деталі архітектури та пропорційності вказують на реалістичний стиль, що характеризує роботи Сарджента. Він майстерно передає деталі та текстури будівлі, створюючи реалістичний образ. Таким чином, картина «Санта Марія дель Салюте» поєднує реалізм та імпресіонізм, демонструючи майстерність художника в передачі світлових ефектів, атмосфери та деталей архітектури.

У роботах Клода Моне особливо чітко проглядається імпресіоністична манера відтворення різних атмосферних умов. На серії робіт «Будинок парламенту» відображено будівлю під впливом туману, диму та атмосферних ефектів. У цій серії Моне досліджував зміну світлових умов та їх вплив на кольорову гаму та емоційну складову сцени. Він використовував широке різноманіття мазків та кольорів, щоб передати туманність та розпливчастість образу: туман та дим на його роботах створюють ефект розмиття [34, с. 325].

Моне вдало передає атмосферу місця та його зміну під впливом погодних умов. Кольорова гама у серії робіт «Вид Парламенту» варіюється від холодних синіх і фіолетових відтінків до теплих жовто–помаранчевих, створюючи враження глибини і атмосфери.

У постімпресіонізмі, на відміну від їх попередників, проглядається більш виражений суб'єктивізм, тобто відзеркалення образу через себе, а не через враження від самого пейзажу. Вони намагалися показати внутрішній світ та особисте переживання через виразну мову образів. Таким чином,

постімпресіоністи відхилялися від об'єктивного зображення реальності, надаючи перевагу своїм власним сприйняттям і інтерпретаціям. Вони прагнули передати світ відповідно до свого внутрішнього досвіду та своїх особистих бачень.

Постімпресіоністи експериментували з формами, композицією та пропорціями, використовували неочікувані ракурси та перспективи, щоб створити унікальні образи. Вони розривали звичні стандарти та стереотипи і шукали нові шляхи виразності. Також постімпресіоністи прагнули до синтезу різних мистецьких стилів та технік.

У постімпресіонізмі художники використовували яскраві кольори, чіткі контури та експресивні мазки. Вони використовували багато шарів кольорів для створення різних відтінків та насиченості, що надавало роботам більшої глибини та об'ємності.

До прикладу, Ван Гог у своїй «Зірковій ночі» передає глибоку темряву та містичність ночі за допомогою використання насичених фіолетових і блакитних тонів. Активні штрихи і кольорові плями надають картині енергії та динаміки. Вони відтворюють мерехтливість світла, яка додає руху і життєвої сили до візуального сприйняття пейзажу [34, с. 450].

У постімпресіонізмі також було характерним використання сильних контурів та геометричних форм, які надавали роботам більшої жорсткості та структурованості. На картинах «Залізничний міст на авеню» та «Міст Англуа» митець використовує жорсткі темні контури для передачі об'єму. В «Залізничному мості» він, попри спокійну та стриману палітру, намагається передати рух дороги, чого досягає за допомогою використання посиленої перспективи та ставить акцент на діагональній композиції.

У роботах Богомазова спостерігається схожість з роботами постімпресіоністів. У своїх полотнах «Міський пейзаж. Гончарі» та «Міський пейзаж. Київ» автор застосовує новаторську манеру зображення елементів міста.

Він використовує чіткий контур, яскраву та контрастну кольорову палітру з використанням насичених тонів, проявляє власне враження від пейзажу у роботі. Тим не менш, він виконує будівлі більш геометричними та сильно акцентує гострі кути на фоні плавного фону. Композиція картини є незвичайною та нестандартною, з акцентом на декоративність та експресивність. Богомазов експериментує з кольором, створюючи неочікувані поєднання та абстрактні форми, що підсилюють враження від міського середовища. Техніка нанесення фарби широка, з використанням різних мазків та текстур. Вулиці, будівлі та інші елементи міста представлені у фрагментарних обривках, що додає картині живості та динаміки.

Образ міста зображувався також і в більш сміливих авангардних течіях. У сюрреалізмі міський пейзаж зображується незвичайним та фантастичним, з використанням несподіваних образів та несподіваного зв'язку між об'єктами. Сюрреалісти використовували урбаністичний пейзаж як символічний образ, що відображав їхні відчуття безладдя та хаосу, пов'язаних з міським життям.

Сюрреалісти створювали абстрактні, неправдоподібні образи, які відображали їхні страхи та асоціації пов'язані з міським життям. Архітектура міста набуває дивного, фантастичного вигляду, а звичайні об'єкти, такі як будинки, вулиці та площі, можуть перетворюватись у щось незвичайне та фантастичне. У таких пейзажах зазвичай зображуються надреалістичні сцени, де реальність переплітається з фантазією.

У картині «Викрадення сабіянок» Пікассо використовує урбаністичний пейзаж як доповнення до основного сюжету. На передньому плані видно групу людей, в тому числі музикантів, які грають на різних музичних інструментах. Усі фігури зображені у динамічних позах, що створює враження руху та активності.

Урбаністичний пейзаж на задньому плані відображає сучасне місто з великою кількістю будівель та архітектурних деталей. Вулиці переповнені рухом

та людьми, а будівлі повторюють геометричні форми, що підкреслюють сучасний і прогресивний характер міста [23, с. 222].

Колірна гама – це яскраві та контрастні кольори, що підсилюють враження від міського життя. Техніка нанесення фарби хаотична, з простими формами та грубими штрихами, що відображає характер експресивності та емоційності.

Міський пейзаж у картині «Викрадення сабіянок» показує нестандартну інтерпретацію міського середовища, де художник передає динаміку, шум та енергію міського життя. Ця робота відображає враження від сучасного міста і стає свідченням новаторського підходу Пабло Пікассо до зображення урбаністичного пейзажу.

Таком чином, часто пейзаж міг бути реалістичним доповненням до загального сюрреалістичного сюжету, як у картині Далі «Жінка у вікна у Фігерасі». У цьому урбаністичному пейзажі основним фокусом є жіноча фігура у вікні будівлі. Жінка стоїть у вікні та спостерігає з висоти за навколишнім середовищем. Будівлі навколо жінки відображають архітектурний стиль того часу та місцеву атмосферу. Вони представлені у вигляді кубічних будівель з характерними деталями, такими як вікна та двері. Колорит і деталізація будівель допомагають створити реалістичний вигляд міського середовища.

Урбаністичні пейзажі в сюрреалізмі також часто відображали міста в нічному світлі, що додавало картинах додаткової таємничості та темряви. Сюрреалісти часто відтворювали багато деталей, які відображали сюрреалістичну візію міста: безладні будівлі, вуличні світильники, механічні пристрої та інші архітектурні елементи, які можуть мати символічне значення.

Також це помітно у картині Кіріко «Орфей – втомлений трубадур». На першому плані можна побачити фігуру Орфея: він виступає як трубадур, музикант або поет, з трубою або лірою в руках. Фігура Орфея зазнає меланхолійного стану, а його вигляд виражає втому і спустошення.

Урбаністичний пейзаж, що оточує Орфея, передає атмосферу сучасного міста. Відтворення міського середовища характеризується геометричними формами та жорсткими лініями будівель. Архітектурні об'єкти, такі як будинки, арки та колони, створюють враження незвичайного і нереального середовища, що нагадує містичну або сонну атмосферу.

Ця картина відображає поетичну і меланхолійну ауру урбаністичного пейзажу, в якому Орфей як символ творчості і самореалізації стикається з безглуздою та байдужістю міського оточення.

Урбаністичний пейзаж у стилі абстракціонізму має свої особливості. Зазвичай такий пейзаж намагається передати враження від міського середовища шляхом абстрактних форм та кольорів. Ці форми можуть бути надзвичайно спрощеними або геометризваними, без відтворення реалістичних деталей. Вони відхилялися від класичних правил перспективи та використовували її у більш гіперболізованому, або навпаки, оберненому, вигляді. Відтворення відчуття руху та енергії міста зображувалось за допомогою використання яскравих та контрастних кольорових відношень, які відображали емоційний стан митця та передавали враження від міста. Таким чином образи стали абстрактними, але зберегли в собі емоційний заряд.

Для абстрактного урбаністичного пейзажу характерна також відсутність глибини простору. Це може бути досягнуто за допомогою геометричних форм, перекриття елементів або використання техніки мозаїки. Оскільки головна мета абстракціоніста полягає в передачі емоцій та відчуттів, то об'єкти можуть бути розміщені на полотні досить довільно та без порушення загальної гармонії.

Урбаністичний пейзаж у кубізмі характеризується розбиттям образу міста на геометричні форми, які розташовані відповідно до законів перспективи та геометрії. Кубізм виділяється від поміж інших течій абстракціонізму тим, що краще передає саме реальні об'єкти відображення, хоча ці об'єкти можуть бути перетворені на

кубістичні форми, які не завжди мають відповідати оригінальному зображенню.

У кубізмі використовуються сильні кольорові контрасти, які допомагають відділити геометричні форми одну від одної. Розроблені художниками кубізму техніки «аналітичного» та «синтетичного» кубізму відчутно вплинули на подальший розвиток мистецтва, зокрема на абстракціонізм [23, с. 140].

Цікаве вирішення міського пейзажу у кубізмі проглядається в роботі Олександри Екстер «Карнавал у Венеції». Тут вона зображає фігури, що одягнуті в карнавальні костюми на фоні міста у святкову ніч. Вона максимально узагальнює силуети фігур і архітектурні форми та замикає їх у геометричному контурі, поєднуючи плавні, але чіткі лінії з більш точними та кубічними.

У футуризмі урбаністичний пейзаж відображався як символічне втілення сучасної технічної ери та міста–машини. Урбаністичний пейзаж у футуризмі передавався як агресивна та динамічна сцена, яка відображає місто як машину та механічне створіння. Художники футуристи використовували геометричні форми та яскраві кольори, щоб передати рух та динаміку життя у великому місті [7, с. 315].

Доречний приклад урбаністичного пейзажу у футуризмі – картина «Місто. Відродження легенди» італійського художника Умберто Боччоні. На картині зображене місто, яке розривається на частини, що символізує вибух енергії та механічної сили міста. У роботі «Вулиця, що входить у дім» він залишає яскраву кольорову гаму, але використовує більш чіткі та геометричні лінії. Майже всіх фігур він зображує у русі, показуючи, що вони працюють над удосконаленням індустріальної складової міста.

Особливо цікаві варіанти урбаністичного пейзажу виконані у поєднання цих двох стилів – кубофутуризмі. У міських пейзажах Олександри Екстер характерною ознакою кубофутуризму є візуальна складність, динаміка та використання геометричних форм. У своїх роботах Екстер відображає міське середовище як великий калейдоскоп, де зламані просторові плани, рухомі лінії та різні

геометричні фігури створюють абстрактну композицію. Вона віддає перевагу яскравим кольорам та контрастам, що створюють враження динамічного руху сучасного міського життя [10, с. 214].

Особливою рисою міських пейзажів Екстер є використання фрагментації простору, де об'єкти зображаються у вигляді вирізаних геометричних фігур або розрізних планів, створюючи враження багатоплановості та рухомості.

Кубофутуристичний стиль Екстер втілює новаторське бачення міського пейзажу, де вона прагне передати енергію, технологічний прогрес та ритм життя великого міста. Вона використовує геометричні форми та абстрактні композиції, щоб відтворити сучасне міське середовище з його постійними змінами та рухом.

Міські пейзажі Олександри Екстер у кубофутуризмі втілюють новаторський підхід до зображення міста, підкреслюючи його сучасність та динаміку. Це унікальне тлумачення урбаністичного пейзажу надає її виразності та оригінальності [10, с. 250].

Отже, урбаністичний пейзаж як художній жанр відображає міську архітектуру та пейзажі в різних стилістичних течіях. Кожен стиль має свої особливості у зображенні міського пейзажу: у ренесансі та бароко було акцентовано на архітектурному деталінгу, романтизм був спрямований на відтворення романтичного настрою, а імпресіонізм фокусувався на світлій та кольоровій грі міських пейзажів.

У постімпресіонізмі та футуризмі було спрямовано на відображення емоцій, силуетів та динаміки міського руху. Абстракціонізм та кубізм зображали міський пейзаж через геометричні форми та абстрактні лінії. Таким чином, кожен художній стиль розглядає міський пейзаж у своєму контексті, відображаючи свої особливості та способи відтворення міського життя.

1.3 Специфіка зображення пам'яток архітектури в експресіонізмі

Експресіонізм як філософський рух з'явився в першій половині ХХ століття в Німеччині і зосереджувався на тому, щоб передати виразність та глибину людських емоцій. У загальній мистецькій літературі експресіонізму надається значення літературно-мистецький напрям, для якого характерні посилені увага до внутрішнього світу людини, наголошення на авторському світосприйнятті, нервова збудженість та фрагментарність оповіді, застосування символів, гротеску, поєднання протилежного тощо [12, с. 130].

Таким чином, філософські ідеї експресіонізму базуються на відчутті нервової напруги та здатності відображати світ в емоційній формі. Експресіоністи вважали, що світ був відчуттям, а не просто об'єктивною реальністю. Як і представники інших авангардних течій, вони відкидали класичні форми та стандарти і шукали нові способи вираження своїх почуттів через мистецтво, літературу, тощо. Філософський експресіонізм чітко сформулював свою позицію проти механічної та індустріальної цивілізації та наголошував на важливості індивідуальності та емоційної сутності людини.

Художники експресіоністи, як і інші представники руху, прагнули відобразити соціальні проблеми та політичну напругу того часу. Вони вважали, що мистецтво повинно бути відображенням внутрішнього світу художника, його думок, почуттів та емоцій, а не просто копіюванням зовнішньої реальності. Таким чином, експресіоністи відмовлялися від класичних ідеалів краси та гармонії і намагалися передати емоційну складову внутрішнього світу.

Експресіоністи використовували ряд виразних методів, що допомагали створювати образи, які характеризуються своєю інтенсивністю та, власне, експресивністю. Роботи експресіоністів могли бути виконані в будь-якому матеріалі: частіше це олія, рідше акварель та темпера. Також вони

використовували колаж – поєднували різні матеріали, такі як папір, тканини та фотографії, щоб створити колажі, які відображали їхнє ставлення до світу.

В першу чергу особлива манера виділяється сміливим колірним та тоновим контрастом. Експресіоністи часто використовували яскраві кольорові лінії та плями, щоб передати насиченість та енергетику міського життя, а жорсткий контраст світла та тіні у роботах підкреслював емоційність та динаміку об'єктів міста [5].

Крім того, в експресіонізмі часто використовувалися геометричні форми, що відображали будівлі і споруди міста, що були змодифіковані або спотворені відповідно до емоцій автора. Нестандартність геометричних форм та композиції що була присутня у формі будівель, вулиць, автомобілів та інших об'єктів також виражалась шляхом викривлення або зменшення об'єктів або їх окремих елементів, а композиція могла бути неочікуваною та непередбачуваною. Таким чином, урбаністичний пейзаж в експресіонізмі часто був перекручений, гротескний і викликаючий відчуття нестабільності та загрози [5].

До прикладу, на картині Верьовкіної Червоне місто найперше що привертає увагу – це чіткий яскравий контраст, що поділений на чисті червоний та синій кольори. Ультрамаринова нічна природа тут зображується статично та стійко, навідміну від міста, яке зображується агресивно карміновим. Авторка зображує елементи міста в узагальнюючій формі, яка безформно тягнеться вгору, що ніби налаштована заповнити собою увесь вільний простір [17].

Колір підкреслювався характерним експресіоністичним мазком. Часто це грубі і текстурні штрихи: вони могли наноситись крупно або навпаки, дуже дрібно, щоб передати текстуру та глибину. Такі штрихи були часто видимі на поверхні полотна, надаючи картинам більшого рівня динамічності та енергії. Це також дозволяло художникам використовувати кольори більш світлими та насиченими, так як грубіші штрихи дозволяють кольорам змішуватися між собою

на полотні.

Яскраве та фактурне нанесення фарби помітне в пейзажах екстравагантного сатирика Оскара Кокошки. На картині Дуомо, Флоренція використаний не тільки багатий кольоровий спектр, а проглядається також і різноманіття мазків усіх розмірів та форм. Попри те, що світлотіньові частини є підкресленими невеликими акцентами, що зроблені за допомогою рідких темних мазків, пейзаж виглядає флуоресцентно та динамічно й ясно і чітко передає настрій художника [19].

У своїх пейзажах Карловий міст та Стокгольмський міст для передачі динаміки використовує хаотичну, безсистемну манеру нанесення кольору. Якщо для зображення архітектури він застосовує більш детальні рухи, то для передачі настрою неба він пише широко та вільно.

У експресіоністів характерною особливістю вважається їхнє тонке відчуття турбулентної енергії, духовного відчуження та байдужості. Експресіоністи намагалися передати змінений та новий світ, який став перенавантажений сірими індустріальними та урбаністичними елементами. Вони не дотримувалися реалістичного зображення світу, а замість цього створювали картину відображення своїх внутрішніх станів. Через створення враження руху експресіоністи намагалися передати відчуття швидкості та динамізму міського життя за допомогою відображення руху автомобілів, трамваїв, велосипедів та людей [24, с. 193].

Для досягнення ефекту турбулентності та динаміки експресіоністи часто використовували деформацію і перекручення форм та пропорцій, щоб передати напружену емоційну нестабільність. Вони також використовували прямі, гострі та неправильні лінії, щоб підкреслити власну емоційну енергію. Вони не лише застосовували ефект спотворення пропорцій і перспективи, але і змінювали форми предметів та фігур, щоб викликати в глядача почуття нестабільності і

тривоги.

Цей ефект використала Верьовкіна на картині Поліцейське відділення у Вільнюсі. Вона залишає архітектурні елементи міста статичними та натуральними, але завертає загальну перспективу зображеної дороги, створюючи гіперболізований ефект. На полотні Аве Марія авторка навпаки, використовує ненатуральну перспективу, щоб зобразити нагромадженість та агресивність вуличних будинків. Вона хаотично закручує верхівки до центру композиції, що створює ефект закритості, ніби місто охоплює людину та насильно тримає її в своєму оточенні. Емоційна задумка в обох полотнах підкреслюється темною, але контрастною та насиченою кольоровою гамою.

Ернст Кірхнер на відміну від Верьовкіної зображує Вулицю Лейпцигу ще більш агресивно. Він повністю ламає лінію горизонту та змінює натуральне положення будинків, повертає їх та порушує конструкцію. Застосовуючи діагональну орієнтацію для зображення потягу, він надає картині динамізму. Людські фігури витягує вертикально та експериментує з їх масштабом. Він використовує крупну темну штриховку для збільшення ефекту динаміки, але колірне вирішення залишає достатньо статичним та монохромним [8].

Той самий ефект він застосовує до інших своїх робіт. На картині Вежа у місті Гале пейзаж зображений зверху, архітектурні елементи зображені з посиленням вертикалізмом. Пейзаж, що має здаватись статичним, насправді є активним та динамічним. Це зумовлено використанням посиленої та гіперболізованої перспективи в центрі композиції, додатково виділеної кольором та тоном [8].

У залізничній станції та місті з блакитними дорогами автор хоч і залишає форму та перспективу будинків у натуральному вигляді, але знову надає руху центру композиції: він завертає елементи дороги та колії до верху та ламає їх реалістичне положення, що ще збільшує враження динаміки транспортних засобів

та інших символічних елементів руху.

Ще одна особливість зображення урбаністичного пейзажу в експресіонізмі полягає в тому, що художники намагалися передати відчуття сумності, безпорадності та відчуження, що виникають у великих містах. Вони досягали цього не тільки кольором, а також символами та абстрактними формами, щоб передати свої ідеї та емоції. Вони відображали міський пейзаж як ворожий, залякливий та загрозливий, а будівлі та інші об'єкти зображали як монументальні та бездушні.

Експресіоністи також звертали особливу увагу на жестикуляцію та положення тіла персонажів. У своїх полотнах вони використовували жести, які відображали емоційний стан персонажів, та пози, які передавали напруження та динаміку, наприклад витягнуті руки або сугулі плечі. Експресіоністи зображували людей у вуличних сценах з використанням грубих, широких пензлів, що підкреслювало їхню безпорадність і незахищеність.

В урбаністичних пейзажах Мунк надає особливого значення саме людським фігурам. Він не експериментував з положеннями архітектури та перспективи, але часто зображував людський образ як відзеркалення життя у місті. Навіть у своїй найвідомішій картині Крик, мистецтвознавці вбачають образ людини, що увібрала в себе всі сучасні на той час проблеми стрімкої урбанізації, забруднення, екології. На самій картині міський пейзаж зображений максимально сіро, майже однією плямою, і таким чином образ людини в Крику відображає абсурдну, але реальну проблему самотності та мізерності у велику місті [32, с. 14].

Ця тенденція спостерігається і у інших роботах автора. У «Сільській вулиці» людські образи темні, обличчя змазані, а силуети узагальнені. Жести та пози сковані, забрані та статичні. У фігурах немає чіткого силуету, не можна вказати, чим саме вони зайняті.

Більше уваги обличчям Мунк приділив на картині «Вечір на вулиці Іоанна

Карла». Полотно зображує нічний вуличний сценарій зі звичайними фігурами людей. Вони зображені ззаду або в боковому профілі, що надає їм анонімність і загадковість. Форми фігур виконані спрощено, з використанням контрастних кольорів та різних плям. Такий підхід підкреслює почуття відокремленості та втрати, які є важливими темами у творчості Мунка. Фігури людей на картині не мають чіткого обличчя або деталей, що дозволяє глядачеві проектувати свої власні почуття та досвід на них. На обличчях тримається майже один і той самий вираз: широко відкриті очі, щільно закритий рот, що створює враження відстороненості разом всіх та кожного окремо від життя та від того, що їх оточує [32, с. 78].

Окрім цього, експресіоністи дуже часто використовували міські куточки, які здалися б абсолютно непривабливими для більшості людей, як об'єкти своїх картин. Наприклад, відвали скелястих порід та неприбрані гаражі можуть фігурувати як основні та ключові. У роботах експресіоністів урбаністичний пейзаж відображався у вигляді вулиць, майданів, будинків та фабрик, які зображувалися в кутових, різко нахилених ракурсах, що створювало відчуття динамізму та нестійкості. Крім того, в експресіонізмі часто зображувалися промислові міста, з їхніми заводами, трубами та димом. Це символізувало не тільки індустріалізацію та прогрес, але й наслідки таких процесів, такі як забруднення довкілля та руйнування природних ландшафтів. Експресіоністичне використання різних кольорів та їх контрастних поєднань підкреслювало хаотичність та неспокій урбаністичного пейзажу.

Таким чином, в першу чергу урбаністичний пейзаж в експресіонізмі характеризується своїми динамічними композиціями. Для передачі власних філософських та емоційних переживань вони використовували символіку руху як ключову ознаку стрімкого розвитку міста. Вони зображували міста активними та водночас агресивними, що відтворювало їхнє суб'єктивне ставлення до

індустріалізації та урбанізації. Основний емоційний посыл у роботах – це абсурдне відчуття самотності у великих містах, нерозуміння себе та оточуючого світу, одноманітна циклічність руху та замкненості. Вони підкреслювали це темними кутовими ракурсами та контрастними яскравими кольорами. Використовуючи авангардні художні методи експресіоністи виражали одночасно апатичну байдужість і гостре незадоволення навколишнім світом, так як вважали, що життя у місті безповоротно захоплює людину і намагається підпорядкувати їй своєму темпу. Також за допомогою ефектів перекривлення реальності вони передавали відчуття нестійкості та хаотичності, що підкреслювало загальний емоційний стан ключових образів.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ПЛЕНЕРНОГО ЗОБРАЖЕННЯ АРХІТЕКТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

2.1 Специфіка роботи на пленері. Історичний аспект

Пленер (від фр. *en plein air* – «на відкритому повітрі») – у живописі термін, який позначає максимальну передачу усіх змін кольору в природних умовах, зумовлених дією сонячного світла й атмосфери. Пленерний живопис як окрема практика сформувався, відповідно, в результаті роботи художників на свіжому повітрі, а не в майстерні. Це стосується, аналогічно, й інших галузей творчості, наприклад, скульптури. Пленерний живопис не підпорядковується тільки жанру природнього пейзажу. Часто для пленерів обирають міста з великою кількістю будівель, індустриальних елементів, фігур людей, тварин, що зображені в природньому повітряному середовищі.

Часто разом з терміном пленерна робота використовують термін етюд. Етюд – це твір у мистецтві, зазвичай невеликий за розміром і виконаний для того, щоб відточити вміння майстра. Етюд може використовуватись не тільки в рамках пленерної практики. Це може бути швидкий запис натюрморту або портрету, і може бути використаний як попередньо виконаний ескіз до повноцінної роботи.

Тим не менш, етюдний прийом є дуже важливим для художників, що працюють на пленері. В етюдах часто досліджуються окремі аспекти мистецької техніки, а їх часте виконання допомагає швидше та якісніше вловлювати враження від пейзажу, його колірну гаму, особливості світлотіні, композицію та перспективу. Етюди можуть бути виконані в будь-якому мистецькому жанрі і на будь-якому матеріалі, такому як папір, полотно, картон тощо. Багато художників використовують етюди для того, щоб вивчити різні мистецькі техніки та експериментувати з ними перед створенням більш складних творів [21, с. 230].

Заслужений діяч мистецтв України та науковець В. Чурсіна зазначає, що

робота на пленері є результатом сумісної діяльності та навчання групи художників, що проходить в атмосфері вільної співпраці. Така робота передбачає застосування відповідної системи мислення, яка акцентує емоції та відчуття і характеризується орієнтацією на мистецьку якість, неповторність та оригінальність обраних мотивів, виявленням авторської індивідуальності [28, с. 150].

Аналізуючи давні пам'ятки мистецтва та культури, спостерігається, що зображення природи, навколишньої дійсності захоплювало людей з давніх часів. Про це можуть свідчити такі археологічні знахідки як малюнки на кістках та бивнях мамонтів, розписи на стінах печер або навіть каміннях. Зображення оленів, мамонтів, бізонів та інших доісторичних тварин знайдені у печерах Ласко, Дордона (що на півдні Франції), Альтаміра (район північної Іспанії), Монголії, Африки, Угорщини тощо. Знахідки, що були знайдені на території цих країн є зразками перших зображень навколишнього світу. Деяким зображенням диких звірів та сюжетів з полювання налічують понад 15000 років, але вони майстерно передають рух, експресію та емоції. У цих зображеннях та малюнках було застосовано принцип фіксування образу лініями, що по різному проведені по поверхні, тобто контурного зображення предмету. Починаючи з часів кам'яного віку в доісторичному мистецтві зустрічаються застосування трьох різних видів зображення, в які входять контурно–лінійний, площинно–силуетний та об'ємний, з додатковим використанням кольору [21, с. 235].

У Стародавньому Єгипті, починаючи з XIV ст. до н. е. художники вмiли зображувати за певними канонами зображення людей, рослин та тварин. Цікаві ілюстрації квітів, дерев та інших елементів природного пейзажу присутні у розписах етрусських художників (VI ст. до н. е.). У творах мистецтва Стародавньої Греції (IV ст. до н. е.) митці пробували передати освітлення, а фрагменти візантійських мозаїк та давньоримських розписів демонструють спробу тодішніх митців зобразити елементи світло–повітряног середовища та кольорових тiні. Це

доводить, що давні художники з метою найточніше передавати зображувані предмети уважно вивчали особливості поведінки світла та застосовували отримані спостереження у практичній роботі [21, с. 235].

Китайські середньовічні майстри (VII–VIII ст.) особливо приділяли увагу пейзажному жанру, в якому стверджували красу природи та її важливість. Становлення та розвиток середньовічного живопису Китаю, який також став основою японського традиційного пейзажу (XII–XIII ст.), на декілька сотень років передував появі та еволюції пейзажу у Європі. Видатні японські майстри (Хокусай, Хіросіге, Утамаро) спирались на традиційні методи зображення китайського середньовічного пейзажу та таким чином досягли настільки високої майстерності, що їх творчість надихнула багатьох європейських художників кінця XIX – початку XX століття, особливо імпресіоністів, та стала джерелом нових художніх ідей [27, с. 50].

Європейська середньовічна мініатюра, в свою чергу, вважається майстерним зразком образотворчого мистецтва, в якому митці відтворювали різноманітні життєві сюжети на тлі чітко та детально проробленого пейзажу. Художники епохи Ренесансу (А. Карраччі, Джорджоне, Н. Пуссен, К. Лоррен, Тіціан тощо), поступово переходили з умовно декоративного золотого або орнаментального тла до використання детальних пейзажних зображень [21, с. 236].

Вагомий внесок було зроблено також нідерландськими митцями пейзажного жанру (XV–XVI ст.). Вони розробили певну цілісну систему кольорів, повністю дослідити світло–повітряну перспективу, а також сформулювали ряд схем побудови композиції пейзажу. Роботи П. Брейгеля Старшого, які вважаються першою спробою виділити пейзаж в окремий жанр, чітко поділяються на плани та характеризуються характерним для нідерландців живописом, в якому використанна обмежена, але вишукана палітра фарб.

Голландські художники XVII століття (Я. ван Гойен, Я. Вермеєр

Дельфтський, П. Поттер, Я. Порселліс, Я. ван Рейсдал) сформували пейзаж як окремий жанр у живописі, та досягли цього тим, що продемонстрували незнане раніше різноманіття пейзажних видів. Відчуваючи потяг до природного та натурального, художники в своїх картинах почали зображувати прості буденні речі та створювали пейзажні роботи без притаманної європейським школам ідеалізації. Для глибшого та суттєвішого дослідження законів поведінки природного освітлення художники почали частіше виходити з майстерень, вивчаючи та зображуючи навколишнє середовище у різні час доби та різні пори року. Як було сказано раніше, чудовим прикладом можуть служити пейзажі Я. Вермеєра Дельфтського, в яких художник акцентує увагу на характерних станах природи [21, с. 238].

Справжній, вже знайомий сьогодні, плернерний живопис з'явився в Англії на початку 19 століття. Її родоначальниками прийнято рахувати двох англійських живописців: Джона Констебля та Річарда Паркса Банінгтона, які вирішили відійти від усталених консервативних традицій. Вони першими вирішили створити готову композицію на відкритому повітрі від початку до кінця. (студент) Констебль дуже багато подорожував, шукаючи натхнення в різних куточках Франції, а також в Італії, Швейцарії та Іспанії. Він вважав, що знання природи є основою мистецтва, і часто відвідував природні ландшафти, щоб збирати матеріали для своїх картин. 1815 роком датовано перша повноцінна плернерна робота Констебля «Будівництво човна біля млину Флетворд».

Один з основних принципів роботи Констебля полягав у відображенні природи такою, якою вона насправді є, без перенавантаження романтичними ідеалізаціями або декоративними прикрасами. Його картини відображають легкість і грацію природи, що підкреслені його багат шаровим, але одночасно легким стилем роботи. В одному із листів Констебль відзначав: «Предмети мого скромного, відстороненого мистецтва можуть бути виявлені під кожною огорожею, на будь—

якій дорозі, тому ніхто не вважає його вартим уваги» (студент). Окрім творчого художнього доробку він зробив вагомий вклад у розвиток методичних принципів живопису з натури, що стали основою реалістичної школи образотворчого мистецтва.

Новаторські роботи художників були достатньо прохолодно та прісно сприйняті в Англії, але на парижському Салоні 1824 року про роботи авторів відгукнулись успішно.

Таким чином, в середині минулого століття і у Франції пленер також став популярною практикою. Першим новою технікою зацікавився Каміль Коро, а пізніше, і інші представники барбізонської школи. Назва «барбізонці» походить від назви селища Барбізон на південному заході Франції, де художники часто збиралися для занять живописом на відкритому повітрі. До барбізонців також відносять Теодора Русо, Жана Франсуа Міле та Жюля Дюпре [30, с. 230].

Барбізонська школа зосереджувалася на малюванні пейзажів, зокрема лісових сцен, з природними кольорами і світлотінню. Художники використовували техніку крупного мазка, щоб передати різні, навіть найменші, деталі природи. Вони були зацікавлені в передачі змін доби, зокрема ранкової або вечірньої туманності, а також світла у повітряному просторі, яке яскраво проявлялось на сонячному промінні та вітрі.

У 1840–х роках значне зростання інтересу до пленерних практик також спровокувала поява новинок у сфері художніх матеріалів. Використання фарб у тубиках було набагато зручнішим та практичнішим, і тому ними було легше та комфортніше працювати на пленерах та відкритому повітрі. На початку 1860–х років в Італії сформувалась група художників під назвою «Мак'яйолі», в яку входили Телемако Сіньоріні, Джовані Фаторі, Джузеппе Абаті та інші італійські живописці того часу. Їх об'єднувало не тільки жага до боротьби з академізмом, а також і спільна симпатія до роботи на пленері.

Таким чином, вагомих успіхів в пленерному живописі домоглися і їх наступники – французькі імпресіоністи. Вони часто працювали на відкритому повітрі, щоб збирати враження та спостерігати за особливостями природи та її змінами. Вони відмовилися від традиційної академічної техніки, щоб передати відчуття світла та атмосфери. Навантажені мольбертами і етюдниками, вони часто виходили на вулиці Парижа, набережні Сени, лісові стежини і луки.

Особливо вагомо пленерний живопис популяризував Клод Моне, а після використовувати цю техніку почали і інші імпресіоністи, а саме Каміль Пісаро, Огюст Ренуар, Альфред Сіслей та Фредерік Базіль.

Художник–імпресіоніст відтворює не тільки предмети та елементи пейзажу, а також і атмосферні елементи, такі як коливання світла та повітря між предметами. Їхні етюди часто мали динамічний та емоційний характер, відображаючи змінювання світла, погодних умов та настроїв, та передавали перше враження від пейзажу або іншого об'єкту. Палітра імпресіоністів – це виключно чисті кольори сонячного спектру. Вони відходять від фізичного методу змішування кольорів до оптичного. Вони відмовилися від традиційного розуміння композиції і писали портрети, пейзажі або маленькі жанрові сценки, вихоплюючи з життя випадкові, але часто характерні природні образи.

Подальшого розвитку пленерний живопис набував у нових мистецьких течіях. Художні роботи постімпресіоністів (В. ван Гог, П. Гоген, А. Матіс, П. Сезан), пуантелістів (Ж. Сера), фовістів (М. де Вламинк) стали живописним варіюванням експресії пейзажу, пошуком нової форми, фактури, взаємодії колірних співвідношень, оптичних можливостей сприймання та сучасного вираження [21, с. 240].

В кінці 19 століття в багатьох західних країнах з'явилися арт-об'єднання, учасники яких були прихильниками пленеру. Більшість з них працювало у пейзажному жанрі та були схильні до імпресіоністичного стилю. Прикладами таких

об'єднань є:

- Хаймхаузенська та Ворпсведська колонії художників в Німеччині
- Н'юлінська Школа в Англії,
- Школа ріки Гудзон в США.

Український пейзаж як самостійний та самобутній жанр мистецтва сформувався на початку ХІХ ст. у творчості таких видатних митців як та В. Штернберг та Т. Шевченко. Ці художники в своїх пейзажних роботах першими почали відтворювати реалістично–поетичні картини навколишньої природи.

Сам розквіт українського плерного живопису сформувався ближче до другої половини ХІХ – початку ХХ ст., коли пейзажі почали вирізнятися своїм образним змістом і пошуками нових методів виразності. «Саме в пейзажі раніше, ніж в інших жанрах, почали спостерігатися енергійні прагнення нових засобів виразності; у ньому ж розв'язувалася проблема плеру, випробовувалися і бралися на озброєння здобутки імпресіонізму» [30, с. 263].

Значимими художниками плерного пейзажу, які належали до київської школи були: К. Крижицький, Є. Вжещ, С. Світославський, В. Менк, В. Орловський, та ін. В Одеській школі плерний пейзаж репрезентували: В. Бальц, Є. Буковецький, О. Бистань, П. Ганський, К. Костанді, С. Горонович, П. Нілус, Г. Ладиженський, О. Попов, Є. Посполітакі, І. Похитонов, та ін.. У Харкові провідними митцями пейзажу були: С. Васильківський, М. Беркос, М. Дубовський, М. Сергєєв, П. Левченко М. Ткаченко та ін. Львівську школу представляли: Ю. Панькевич, О. Новаківський, І. Труш, М. Сосенко. У своїй практиці вони поєднували принципи українського ліризму, французького імпресіонізму, романтизму, та модерну. Варто зазначити, що до плерної діяльності у своїх художньо–творчих пошуках зверталися майже всі українські художники, серед яких були такі видатні пейзажисти як М. Бурачек, Д. Боровков, В. Козловський, М. Жук, М. Пимоненко, В. Кричевський, М. Мурашко [6].

Досліджуючи та аналізуючи творчі шляхи українських пейзажистів у своїх наукових роботах мистецтвознавець М. Юр зазначає, що «здобуття мистецької освіти українськими художниками починалося у місцевих школах, училищах чи в приватних академіях та майстернях окремих митців. Подальша освіта відбувалася у Петербурзькій Академії мистецтв, де навчалися С. Васильківський, М. Беркос, М. Кузнецов, П. Левченко, М. Ткаченко, П. Нілус; після цього митці вдосконалювали свою майстерність за кордоном, – зокрема, М. Бурачек, О. Новаківський, І. Труш у Краківській академії мистецтв; М. Ткаченко – у приватних школах та академіях Парижу, Відня та Мюнхену; В. Орловський, І. Похитонов, С. Васильківський, М. Ткаченко, М. Гриценко та ін. – певний час працювали у Франції» [8, с. 262].

Завдяки знайомствам, які відбувались при подорожах та навчанні у закордонних митців передових відкриттів, методик та художніх течій українські художники, повертаючись до України, передавали та ці уміння та професійну майстерність своїм учням та інтегрували її в національне мистецтво. Традиції пейзажного живопису на пленері продовжували митці ХХ ст., які виявили розмаїття цього жанру (Й. Бокшай, М. Глущенко, В. Гурін, О. Новаківський, В. Пузирков, С. Шишко, О. Шовкуненко, Т. Яблонська та ін.) [9, с. 402].

З. Лильо-Откович говорить, що «завдяки самобутності, високій майстерності художників і цілісності національної ідеї, втіленої у пейзажах, твори українських митців увійшли до золоті скарбниці національного мистецтва і стали яскравою сторінкою у книзі світового мистецтва» [13, с. 9].

Ближче до початку ХХ ст. в Україні почали з'являтися нові художні інститути, училища та технікуми, що сприяло історичному розвитку образотворчої освіти та, відповідно, творчій роботі на пленері. Таким чином. у 1917 році відкрився Київський Художній інститут (з педагогічним факультетом), та у 1921 році – Харківський державний художній інститут, де навчали традицій академічної художньої школи з обов'язковим вивченням пленерної практики. Студенти

використовували як академічний, так і вільний час на написання пейзажів, вивчаючи закономірності природного освітлення, перспективи та колірнотональних особливостей пейзажу у різні пори доби, року та станів природи. Вже починаючи з 1934 року відбуваються суттєві зміни у методиці художньої професійної освіти, і живопис на пленері став проводитись як обов'язкова літня практика. Для знайомства з різноманітністю пейзажних мотивів, викладачі починають організовувати для студентів виїзні пленери як у різні регіони країни, так і закордон. Програми художніх вищих навчальних закладів, що датовані 1950-ми роками показують, що живопис на пленері входив у перелік обов'язкових навчальних дисциплін років, в яких було прописано збільшення кількості композиційних завдань з рисунку та живопису на пленері, які повинні відбуватись в осінній, весняний та літній періоди. Місця проведення пленерних практик та перелік художньо-навчальних завдань обирається кожним навчальним закладом індивідуально відповідно до професійного спрямування [29, с. 156].

Отже, на сьогодні, пленерна практика в сучасній академічній освіті включена в обов'язкову програму. Вона є продовженням навчального процесу з таких дисциплін як композиція, живопис та рисунок. Метою пленерної практики, в першу чергу, є закріплення і розширення отриманих студентами на заняттях знань і навичок, вироблення вміння їх творчого застосування на відкритому просторі в умовах природного освітлення, а також розвиток естетичних уявлень в процесі безпосереднього спілкування з природою, що вважається важливим аспектом у формуванні художніх здібностей майбутніх художників в цілому.

2.2 Особливості зображення урбаністичного пейзажу в пленерних роботах

У різних епохах і в різних культурах урбаністичний пейзаж служив джерелом натхнення для художників, які зображали своє суб'єктивне бачення міста та його особливостей. Як було вказано раніше, особливо яскраво міський пейзаж проявив себе в мистецтві ХХ століття, коли почався стрімкий розвиток урбанізації. Одночасно з цим особливо популярними стали пленери, так як з появою більш зручних художніх матеріалів стало легше працювати поза майстернею. Таким чином, серед художників великого поширення набув саме урбаністичний пейзаж, який став одним із основних сюжетів у пленерній практиці.

На сьогодні велика кількість літератури описує навчальні методи та прийоми роботи поза майстернею. Часто це практична література, що призначена переважно для студентів, так як з метою зростання професійного рівня набуття образотворчих навичок та вивчення особливостей зображення навколишнього середовища мають бути взаємопов'язаними [25, с. 46].

Тим не менш, перед тим, як починати регулярно відвідувати пленери, художник вже повинен мати певний рівень професійної підготовки. До таких навичок належать:

- знання правил композивання робочого простору (холсту);
- знання методів знаходження композиційного центру;
- знання методів передачі об'єму, простору, контрастів світла та тіні (власної та падаючої на інші поверхні), рефлексів.
- знання правил перспективи та застосування її при побудові об'єктів.

Незважаючи на те, що пленер передбачає наявність теоретичної та практичної підготовки, однією з важливих цілей такої практики є не тільки закріплення знань та навичок, що були отримані на аудиторних заняттях, а також

і отримання нових, що розвиваються в процесі виконання поставлених завдань, а саме:

- вміння сприймати природу в великомасштабному, трьохрівневому просторі, а її зображення – в двомірному просторі на площині;
- вміння сприймати тепло–холодні відношення і відтінки в залежності від освітлення, середовища, планів у просторі, застосовуючи на практиці закони кольору, лінійної і повітряної перспективи;
- вміння порівнювати кольори природи в їх поєднаннях по кольоровому фоні, світлин, насиченості, виходячи з особливостей пейзажного живопису;
- застосування методу роботи великими кольоровими і тональними відношеннями, витримуючи загальний тонально–кольоровий масштаб, сприймаючи природу цілісно;
- вміння передачі фактури різних поверхонь об'єктів та їх поєднання з загальним кольоровим враженням [29, с. 164].

Таким чином, в процесі плерної практики формується вміння створювати складні поєднання кольорів, яке дозволить при роботі із природою не плутатися в деталях, а відразу бачити велику тональну пляму та розмаїття кольорів, з яких збирається цілісний плерний живопис, при цьому не забуваючи про загальну тональність і композицію.

Перед початком роботи на плері художник обирає місце для роботи, знаходить зручний ракурс і налаштовує своє обладнання. Досить суттєвим та важливим завданням є проблема вибору ідейної композиції. Місто, як об'єкт, що відображає як і загальну соціальну картину, так і її окремі особливості, є складним та багатограним. Це, з іншого боку, допомагає помітити та записати щось нове, окреме та цим самим надати роботі певного рівня оригінальності [26, с. 406].

В першу чергу урбаністичний пейзаж характеризується зображенням таких елементів, як будівлі, вулиці, автомобілі, люди, рекламні щити, світлофори та

інші атрибути міського життя. Часто увага зосереджується на різних аспектах міста, до яких входять не тільки впізнавані ознаки та надбання, а також проблеми, з якими стикається міське населення, до яких входять транспортні затори, забруднення довкілля та соціальні проблеми [16, с. 42].

Часто обираються і звичайні буденні сцени, які можна побачити кожного дня. Вони відображають загальний та окремий побут людей, що живуть у місті та можуть відрізнити його від інших.

Особливо яскраві сюжети можна зобразити у святкові дні. Вони можуть відображати не тільки загальний святковий настрій, а також і певні культурні особливості кожного міста. Часто вони є достатньо складними, але попри це вони зображають специфічну динаміку та атмосферу міста [3, с. 80].

В окремих випадках урбаністичний пейзаж може бути історичним свідченням розвитку міста та його культури. Він може відображати певну епоху, розвиток міських технологій та інфраструктури, зміну архітектурного стилю, забудову тощо. У цьому випадку урбаністичний пейзаж може мати не тільки художнє, а й історичне значення.

Після вибору композиції художник може обрати стиль її виконання. У сьогоденному постмодерному суспільстві митець може використовувати будь який відомий раніше стиль, поєднувати їх у еkleктичному варіанті або застосовувати новий, свій власний [26, с. 407].

В навчальних пленерних практиках для урбаністичного пейзажу рекомендується обирати більш реалістичну манеру, так як вона допомагає опанувати ряд певних навичок, якими досягається передача натури, а саме:

- вміння точно і деталізовано відобразити архітектуру та міське середовище. Реалістичні художники намагаються відтворити всі деталі міста, включаючи будівлі, вулиці, парки, площі та інші об'єкти, що створюють характерний образ міста.

- вміння застосовувати насичені кольори. Урбаністичний пейзаж в реалістичній стилістиці може бути яскравим та насиченим, щоб відтворити враження від міста та його архітектури.
- вміння відтворювати чіткі деталі. Художники-реалісти уважно досліджують міське середовище, щоб відтворити його так, яким воно є насправді. Вони звертають увагу на деталі, такі як фасади будівель, декоративні елементи, вікна, двері, ліхтарі, огорожі та інші елементи архітектури.
- вміння розуміти та застосовувати реалістичну перспективу. Урбаністичний пейзаж в реалістичній стилістиці має бути відтворений з реалістичною перспективою. Це означає, що будівлі та інші об'єкти мають бути зображені з урахуванням принципів перспективи, щоб створити враження глибини простору.
- вміння передачі натуралізму. Художники намагалися передати природній колір, світло та тіні, щоб пейзаж виглядав максимально природньо.
- вміння передавати глибину простору. Урбаністичні пейзажі реалістичного стилю часто є багатоплановими та багат шаровими, що надає зображенню реалістичність та об'ємність.
- вміння бачити та зображувати реалістичне освітлення. Освітлення на урбаністичних пейзажах реалістичного стилю зазвичай максимально відповідає природному світлу, що допомагає зробити зображення більш реалістичним та живим [27, с. 43].

На пленері одним з важливих умінь є навичка швидкого письма. Розпочинаючи свою роботу, художник використовує натурні спостереження та робить графічні записи. Це дозволяє зафіксувати свої ідеї та відчуття, а також відтворити на папері або полотні головні композиційні елементи. Хороший графічний запис – це не про точну копію, а скоріше про сумарну інтерпретацію побаченого. Процес створення нарису – швидкого рисунку – є досить динамічним,

тобто він передбачає його швидке виконання. Для урбаністичного пейзажу в стилістиці реалізму це вважається достатньо важливим етапом, так як зазвичай в процесі роботи кольором буває важко вловити загальну композицію та всі складні архітектурні елементи разом.

Це вміння приходить з досвідом, і потребує, в першу чергу, наявність образотворчого бачення, тобто, вміння звертати увагу на ті особливості предмету, які визначають його побудову, форму, характерні риси. Художники свідомо загострюють образ зображуваного об'єкту. Для того щоб швидко передавати побачене, вимагається вільне володіння образотворчими методами, які в свою чергу, викликають більше інтересу, асоціацій, краще сприймаються та запам'ятовуються [28, с. 150].

Виконувати роботу можна в різних варіантах. Це може бути як повноцінна робота, так і підготовчий етюд або ескіз. Етюд з точки зору пленеру – це матеріал для майбутньої об'ємної роботи, і тому виконується без складного моделювання форми і пропрацювання деталей. Але часто етюд стає самостійним твором, якщо виглядає закінчено, цілим та цікавим.

Поняття ескізу відрізняється від етюдів. Ескіз – це проєкт майбутньої картини, початкова ідея майбутнього твору. Він фіксує в композиції сюжет, ідею, колорит (якщо потрібно) і простих узагальнених формах. Ескіз майбутнього складного живописного твору може виконуватись на основі декількох етюдів. Не завжди легко знайти потрібну композицію, правильно розподілити світлотіньові відношення, тому для напрацювання досвіду рекомендується робити дві–три спрощені композиційні схеми з розподілом тону та світлотіні. Схема являється структурною основою загальної композиції, в яку можуть входити силуети, контур та форма. Схема майбутньої композиції – це якраз перше, з чого слід починати, перед тим як починати покривати площину картини.

Підготовчий рисунок рекомендовано наносити майже непомітно, щоб в разі

помилки можна було легко позбутись від зайвих поміток. Елементи урбаністичного пейзажу зазвичай є конструктивними та підпорядкованими переважно геометричним та кубічним формам. Такі об'єкти як вулиці, колії, дороги можна легко зобразити за допомогою одно– або двоточної перспективи. Після наведення точок в лінії легко вписуються будівлі, машини та інші об'єкти, що є притаманними для урбаністичного пейзажу. Якщо пейзаж є достатньо складний, тобто навантажений різними архітектурними елементами, їх можна виконати більш деталізовано, щоб в процесі роботи з кольором було легше вловити їх характерні риси.

В процесі створення повноцінної графічної роботи для передачі дійсності художник використовує такі виразні методи як лінія, штрих, пляма, точка та їх різні поєднання. В графічному етюді важливо передати тоновий контраст, світлотіньові відношення, яскраві рефлекси, тощо. Графічні роботи зазвичай є більш навантаженими в плані деталей. В такій роботі можна використовувати метод наскрізної побудови, якщо є така ціль: це додасть роботі конструктивності та в процесі виконання тонального вирішення тіні будуть накладатись легше та зрозуміліше.

Такий пейзаж може бути виконаний будь-яким графічним матеріалом. Олівець використовується найчастіше, так як він є легким та достатньо варіативним у використанні. Його використовують як для побудови у своєму ж матеріалі, так і для інших.

Ручки різних видів (гелеві, чорнильні, кулькові), як і олівець, передбачає використання різних способів нанесення. Загалом для передачі тону ручкою використовують різноманітні штрихи, як звичайні (сітчасті та паралельні), так і інші: хаотичні, кругові, тощо. Ручкою легко підкреслювати конструктивність пейзажу, тобто лінії будівель, архітектурні та індустриальні елементи, мережеві системи, так як лінія ручки є чіткою та зберігає свою ширину при використанні.

Туш – це достатньо контрастний матеріал. Його використовують для достатньо силуетних зображень, іноді навіть дуже узагальнених. Використовуючи його при виконанні міського пейзажу художник повинен бути обережним, так як туш, як і акварель, може поводити себе досить непередбачувано. Для нанесення туші можна використовувати як перо, так і пензлі.

Вугілля, як і туш, також вважається контрастним матеріалом. Тим не менш, воно легше у використанні: його поведінка на папері є достатньо передбачуваною, а можливості тонових відношень є ширшими.

Такі матеріали як акварель, пастель, маркери та кольорові олівці, що є зручними у пленерній роботі, підходять як для графічних етюдів, так і для живописних, що зумовлено великою кількістю різноманіття видів цих матеріалів та їх кольорів.

Робота в кольорі відрізняється від графіки. Колір в живописі є його першоосновою, і працює він не як в рисунку лінією, а плямами різних розмірів та форм. Це дуже важлива відмінність, так як плямами в живописі ліпиться не тільки колір, а також світло та тіні.

Якщо робота повинна бути виконана в акварелі, то якість попередньої підготовки композиції вже вирішує кінцевий вигляд твору. Це зумовлено самою складністю акварелі як матеріалу, так як він передбачає достатньо швидку та впевнену роботу. Студентам рекомендується опанувати для початку саме акварель, так як вона не тільки допомагає розвинути навичку впевненого письма, а також може бути застосована у різних стилях. Аквареллю можуть бути виконані як швидкі нариси, так і складні багат шарові деталізовані роботи.

Робота олією вважається легшою, так як вона пробачає як конструктивні помилки, так і такі, що були вже виконані кольором. Найпопулярнішим методом роботи з олією вважають *ala prima* – робота в один прийом, коли фарби наносяться одразу в потрібну силу тону і щільним шаром. Для такої роботи необхідним є

хороше володіння рисунком і технікою змішування і підбору фарб, навичка точно бачити тональні та світлотіньові відношення.

Існує два види нанесення фарби на основу: одним фарбовим шаром, одразу вписуючись в потрібний колір, або декількома шарами. В кожного з цих способів є різні варіанти. В роботі в декілька шарів можна обрати лєсування – пошарового живопису тонкими шарами. Або метод роботи з підмальовком, коли уточнюючі шари фарби наносяться на перший шар. Виконаний широкими мазками тонкими шаром і, як правило, одним основним локальним кольором. Знання законів кольору допомагає художнику підбирати кольори та вибудовувати кольорову гармонію. Один і той самий етюд неможливо написати через той його рідний колорит або використовувати контрастні кольорові відношення. Це вибір самого художника, який шукає свій образ та свій настрій, і кожен художник тягнеться до своєї кольорової палітри.

Незалежно від матеріалу, процес роботи на пленері повинен бути досить швидким, адже потрібно встигнути відтворити на полотні або папері натурну картину, до того, як зміниться освітлення чи погода. Художник має вирішити, які деталі він буде відтворювати більш детально, а які можуть бути передані у загальному плані.

Після закінчення роботи на пленері, художник може додатково обробити свій твір в студії або залишити його в незміненому вигляді. Робота на пленері є важливим етапом для багатьох художників, оскільки дозволяє отримати нові враження, відчувати атмосферу місця та передати її у своїх творах.

Письмо на пленері саме по собі є унікальною навичкою, і її вдосконалення сприяє вихованню культури сприйняття кольору, художнього смаку, забезпечує оволодіння простором і формою. Працювати з натури складніше, чим з фотографіями, так як в цей момент розвивається та підвищується рівень професіоналізму. Як писала в своїй книжці Вікі Макмарі «кращий спосіб більше

дізнатись про взаємодію світла та кольору – це як можна частіше виходити працювати на пленер, причому робити це варто в будь який день та в будь яку погоду. Фотографія пейзажу ніколи не замінить сам пейзаж – темні тони на ній завжди будуть темніші, а світлі – світліші, чим насправді» [15, с. 22]. Чим краще опановується техніка написання повітряного простору з натури, тим легше і доступніше стає подальша робота. Художник, який часто відвідує пленери, швидше та якісніше виконує роботу в комфортному приміщенні майстерні незалежно від обраної техніки або жанру, а етюди, виконані на пленерній практиці, часто стають основою для подальшої творчої роботи.

Навичка написання пейзажів з міським мотивом є особливо важливою, так як її неможливо опанувати на заняттях в аудиторії. Це аргументовано тим, що зміни природнього кольору і відчуття повітряної та лінійної перспективи неможливо прослідкувати у закритому приміщенні.

2.3 Практичне застосування навичок етюдної роботи в процесі написання картин у стилі експресіонізму

Сучасне мистецтво характеризується достатньо сильним стильовим різноманіттям. Це безсумнівно можна вважати плюсом, так як таким чином митець є вільним у виборі стилю виконання робіт та має максимальний рівень свободи у використанні обраної манери, матеріалів, тощо. Тим не менш, наслідування та передача певного стилю у виконанні творчих робіт вимагає ретельного вивчення і розуміння характерних рис та елементів цього стилю.

Важливим етапом стало вивчення філософської складової стилю. Розуміння історичного та культурного контексту, в якому розвивався обраний стиль, допомогло краще засвоїти його елементи. Вивчаючи період, коли стиль був популярним, ми дослідили ідейну складову митців, які працювали в цьому напрямку.

В першу чергу звернулись до тез, що описують експресіонізм у літературі. Філософія експресіоністів у літературі відображається через їхнє бажання виразити внутрішній світ, емоції та особисті переживання через мову і словесне мистецтво. Експресіоністи прагнуть перетворити слова на живі, емоційно насичені образи, які відображають їхні власні внутрішні стани та ставлення до світу. Вони прагнуть викликати сильні емоції у читача через свої тексти. Вони використовують мову, яка виражає напруженість, тривогу, страждання, радість та інші емоції, щоб підняти настрій або створити ефект розчарування.

Художники виражали цей контекст через різні композиційні вирішення та образотворчі засоби. В основі стилю лежить широка гама різного емоційного забарвлення. Ключовою ознакою можна вважати достатньо негативно–апатичне ставлення до урбанізації, індустріалізації та машинізації загалом. Експресіоністи часто виступають з протестом проти соціальних, політичних та культурних норм

свого часу. Вони критично ставляться до суспільства та його конформізму, наголошуючи на свободі вираження та індивідуальних правах.

В ході дослідження визначили, що особливості зображення урбаністичного пейзажу в стилістиці експресіонізму полягають у відтворенні реалій вулиць та будівель міста з використанням експресивних засобів. Художники, що працюють у цьому стилі, ставлять за мету передати настрій та емоції, які викликає у них міський пейзаж.

Експресіоністи висловлюють свою внутрішню реальність та особисті переживання. Вони намагаються знайти нові форми вираження, аби відобразити свою унікальну ідентичність та відмінність. Це зумовило появу великої кількості композицій, в яких переважною сценою стали масивні та громіздкі будівлі, часто викривлені та ніби осміяні самим художником. Також в композиціях прослідковується широке почуття суму та самотності у великому місті, що змушує задумуватись над власною значущістю.

Таким чином, перед виконанням практичної частини було проаналізовано та вивчено репродукції картин. Ми почали з дослідження та аналізу майстерності художників, які володіють обраним стилем. Досліджуючи картини художників експресіоністів, в першу чергу звернули особливу увагу на композицію, кольорову гаму, техніку нанесення фарби, освітлення та інші характеристики цього стилю. Також розібрали принципи та прийоми, які використовуються для досягнення особливого естетичного враження.

У своїй роботі художники експресіоністи активно використовували різні живописні засоби та способи нанесення фарби, щоб передати динаміку та рухливість міського життя. Визначили, що однією з особливостей стилістики експресіонізму є зведення об'єктів до геометричних форм, які передають емоційне напруження та нервовість.

В ході спостереження також зрозуміли, що художники експресіоністи

використовують насичені кольори, які збігаються з їхнім відчуттям міського пейзажу, в якому відчувається напруженість та незручність. Вони намагаються передати настрій міста, зігнутий в струнки будівлі та кричущі рекламні білборди.

Найскладнішим було підготуватись саме до пленерної роботи, так як така практика вимагає повної готовності, як теоретичної, так і практичної. Важливо було провести аналіз вже наявних графічних та живописних навичок, щоб запевнитись, що ми готові до виконання такої роботи. Перед тим, як починати повноцінну роботу, було підготовлено ряд нарисів, в ході виконання яких ми тренували навички передачі простору.

Після графічних практик було вирішено спробувати відтворити живописний стиль, щоб зрозуміти складність технік та засобів виразності, характерних для даної стилістики. Для цього було вирішено виконати ряд копій художників експресіоністів, під час виконання яких зосереджувались на відтворенні характерних елементів стилю, таких як мазки пензля, лінії, деталі композиції та кольорову гаму.

Під час вивчення манери експресіоністів виділили рід ознак, які є ключовими. Визначили, що експресіоністична палітра може відрізнятись в залежності від індивідуальних уподобань художника та його бажання передати певні емоції, і включає:

- Яскраві кольори: Експресіонізм відзначається використанням сміливих, яскравих кольорів, які можуть бути контрастними та насиченими. Червоний, жовтий, оранжевий, синій, зелений та фіолетовий можуть бути основними кольорами, що використовуються для передачі інтенсивних емоцій.
- Контраст: Експресіоністична палітра може включати сильні контрасти між світлими та темними тонами. Цей контраст допомагає створити напружений ефект та підкреслити емоційну напругу в роботі.
- Живість та енергія: Експресіоністична палітра часто використовує велику

кількість кольорів, які можуть бути нанесені на полотно широкими та жвавими мазками. Це створює враження руху та динамізму, виражаючи емоційний потік художника.

- Деформація та спотворення: Експресіонізм може включати деформацію та спотворення форм, що використовуються для підсилення виразності. Фігури можуть бути спотворені або викривлені, щоб передати сильні емоції та враження.

Таким чином, художники експресіоністи створюють своєрідну інтерпретацію міського пейзажу на пленері, де зображення міста відбивається через призму їхніх внутрішніх відчуттів та емоцій. Вони намагаються втілити на полотні своє бачення урбаністичної реальності, яке не обов'язково повинно відповідати об'єктивній дійсності.

Складність цього етапу полягала в тому, що виразні засоби кожного художника–експресіоніста значно відрізнялись один від одного. Але тим не менш важливо було критично аналізувати свої роботи, порівнювати їх з оригіналами та отримувати зворотний зв'язок від інших художників та критиків. Це допомогло розширити свої знання та навички і виявити слабкі місця. Таким чином було вдосконалено живописні навички та виведено декілька ключовий виразних методів передачі емоцій через колір та тон.

Для закріплення результату пізніше виконали ряд швидких етюдів, що відображали експресіоністичну палітру. Варто зазначити, що наслідування стилю є важливим етапом у процесі розвитку художника, але завжди важливо зберігати свою оригінальність та творчу свободу. Наслідуючи стиль, митець поглинає його елементи і техніки, але варто додати до них свій унікальний погляд і самобутність.

Тому, в деяких нарисах та етюдах ми намагались додати елементи експерименту. Незважаючи на те, що наслідування стилю передбачає використання характерних елементів, важливим було не тільки скопіювати манеру, а і побачити в

ній щось, те, що відгукується саме у митця. Ми використовували характерні експресіоністичні прийоми, але впровадили в них свої інтерпретації та особистий стиль, що дозволило краще засвоїти техніку та естетику стилю і сформувати власну подачу. Таким чином було визначено манеру виконання робіт, яка буде домінувати у їх створенні.

Як було сказано вище, пленерна робота суттєво відрізняється від тієї, що виконується у майстерні. Вона потребує підготовки, в яку входить наявність матеріалів, обладнання, одягу, тому потрібно бути максимально готовим до того і скласти список необхідних для праці речей.

При підготовці місця ми дотримувались певних правил та умов роботи на пленері. Перед початком пленерного живопису необхідно вибрати місце, яке повинно надихати та відповідати визначеним художнім намірам.

В ролі основних сюжетів для серії картин було вирішено обрати архітектурні пам'ятки Кам'янець–Подільського. У них ввійшли ключові культурні та історичні об'єкти: Троїцька церква, Церква Павла та Петра, Міська Ратуша та, звісно, Фортеця. Вибір був обумовлений певним ознакам, головною з яких є враження від цих споруд, яке виражає масивність, величність та передає відчуття деякої середньовічної величі, що ніби налягає на людину, яка знаходиться поряд і яка здається зайвою та недостатньо значущою.

Підготовка місця також включає забезпечення комфорту, тому ми обрали місце, де нам було би зручно працювати протягом тривалого періоду часу. Важливо враховувати такі фактори, як захист від погодних умов (сонце, дощ), наявність сидіння або підставки для малювання, а також зручний доступ до необхідних матеріалів і інструментів.

При виборі місця необхідно врахувати композиційні принципи. Перед тим як починати роботу, ми розглянули різні кути та ракурси, щоб знайти найкраще положення для створення цікавої та збалансованої композиції. Ми хотіли обрати

такий ракурс, який би підкреслював величину та громіздкість архітектури, тому вирішили зображували їх знизу до верху, тим самим використовуючи підсилену вверх перспективу.

Після цього ми підготували матеріали та інструменти, щоб вони були добре організованими та легко доступними під час роботи. Для виконання цих робіт ми вирішили обрати олію, так як вона легко піддається змінам, які можуть виникати в процесі створення полотен. Важливою особливістю при роботі в експресіоністичній манері є використання палітри великого розміру. Це допомогло використати більшу кількість кольорів та не відчувати себе обмеженим.

Підготовка місця на пленері вимагає гнучкості і адаптації до змін. Так як ми могли зустріти неочікувані фактори, такі як погодні умови або перешкоди на шляху. Важливо було бути готовим до таких ситуацій і швидко пристосовуватися, знаходячи альтернативні рішення або змінюючи плани. Наприклад, якщо погода раптово змінюється, можна захистити свої матеріали і полотно від дощу або перейти до іншого місця.

В першу чергу пленерна робота вимагає зосередженості і занурення у творчий потік. Потрібно було відключитися від зовнішніх відволікаючих факторів і поглинутися в процес творчості. До початку роботи варто сконцентруватись на своїх враженнях від місця, емоціях, які воно викликає, і передати їх на полотно з максимальною виразністю.

Першою роботою, з якої ми почали, був пейзаж з костелом Святої Трійці. Попри те, що експресіоністи максимально відходили від точного зображення своїх пейзажів, перспективну та конструктивну побудову було вирішено залишити реалістичною, щоб зберегти натуральну велич та перенести більший акцент на живописну складову. На підготовчому рисунку підкреслили тонові відношення, що значно допомогло у виконанні повноцінних робіт. Вже на цьому етапі потрібно

було звернути увагу до деталей, що допомагає створити точну і виразну роботу. Перед початком роботи на пленері потрібно було проаналізувати певні детальні особливості, які ми б хотіли включити в свою роботу. Ми врахували відтінки, форми, текстури та пропорції, щоб передати натуральність і реалізм.

Кольори, які ми обрали, характеризуються контрастом, акцентністю та яскравістю. Палітра була більш обмеженою, ніж при роботі у майстерні, але тим не менш включала сміливі яскраві кольори, а саме:

- Білила титанові
- Кадмій жовтий лимонний
- Кадмій жовтий середній
- Кадмій жовтий темний
- Кадмій червоний світлий
- Кадмій червоний темний
- Краплак
- Англійська червона
- Хром–кобальт синій
- Кобальт синій
- Кобальт фіолетовий
- Ультрамарин
- Умбра натуральна
- Палена кістка

Також звернули особливу увагу на світло. Так як для пленеру ми обрали достатньо світлий день, було важливим враховувати, як змінюється освітлення протягом дня, і попередньо визначити, якого ефекту ми хотіли досягти.

Особливу увагу в той день привернуло небо. Незважаючи на те, що переважно день був сонячний, було присутня деяка хмурість, яка додала до роботи драматизму. Для його зображення був використано динамічну манеру закриття

полотна, якої ми домоглись за допомогою широких діагональних мазків. З метою передати стану погоди та неба ми використали кобальт фіолетовий та умбру натуральну, ближче до лінії горизонту висвітлили його жовтим кадмієм та титановими білилами.

Для передачі каменю на роботі ми використовували крупні геометризовані мазки з метою передати фактурність матеріалу. Використовуючи яскравий світлий, середній жовтий та червоний ми підкреслили сонце, яке падало на будівлю, а за допомогою хром–кобальту та ультрамарину контрастно відзначили тіні. Також ми підкреслили контури чорним та залізною лазуррю, що ще більше виділило світлові частини на передній план. Для передачі залізних та дерев'яних елементів споруди було обрано одночасно темні та яскраві червоні, і для контрасту – блакитний. Для виділення споруди на передній план в частині неба підкреслили її небесно голубим. Додаткового акцентного ефекту додали через кармінові квіти.

Наступною локацією стала Міська Ратуша. Споруда за конструктивними ознаками є більш складною, особливо вежа, тому на її побудову було витрачено більше часу. Тим не менш, текстура зовнішнього матеріалу зглажена, що спрощує роботу на цим пейзажем. Небо вирішили показати більш динамічно, так як в цьому ракурсі була присутні більша кількість хмар і їх форм. На основному сіро-блакитному поставили яскраві кармієво-жовті акценти, щоб підкреслити переважно сонячну погоду. Сама споруда викликає менш драматичні емоції, так як вона є більш громадською, як за виглядом, так і соціальним призначенням. Вона вийшла більш світлою та динамічною, чого було досягнуто за допомогою широко та крупно написаного неба та яскравих жовто–гарячих площин на споруді. Як і на попередній роботі, тіні підкреслили ультрамарином з умброю, які також додавали і в майже непомітні контури. Яскравий блакитний, що був сумішшю з кобальту синього, кадмію жовтого середнього та білил використали для акценту на вікнах. В яких відображалось світло.

Ці самі прийоми ми використали при зображенні пейзажу з дзвіницею Миколаївської церкви. Сама церква складає враження захищеної і неприступної, але позбавленою архітектурного декору. Дзвіниця виділяється своєю цікавою конструктивно побудовою та архітектурними елементами, які вирізняють її від загального простого вигляду самої церкви. Нижню трапецієвидну та верхню квадратну башту ми акцентували яскравими жовтими, тобто підсилили та контрастували оригінальний колір. Білі пілястри та тіні від них підкреслили кобальтом з білилом, а також небесною голубою, таким чином виділяючи їх об'єм. Небу надали драматичного та достатньо сумного зображення, більше підкреслюючи його сіро-фіолетовим і акцентуючи будівлю на її фоні більш блакитними крупними мазками.

Останньою локацією була Фортеця. Кам'янець-Подільська фортеця взагалі має багато варіацій у своєму виконанні, тому потрібно було підібрати як і більш цікаві кольори, так і виконати її у рамках стилю. Вона справляє враження давньої та захищеної споруди, яку хотілось передати через контрастні кольорові відношення, поєднань червоного, жовтого, блакитного, синього, фіолетового. Навіть попри велику кількість деталей у композиції кольорові плями, які одночасно показують світлотіньові відношення, згеометризовані та узагальнені, що надає роботі конструктивної фактури та виділяє плани. Мілкі елементи вирішено було підкреслити маленькими темними мазками, а небу надати більш світлого, спокійного жовто-блакитного тону.

ВИСНОВКИ

Отже, проаналізувавши потрібну літературу з теми урбаністичний пейзаж, варто зазначити, що на сьогодні він вважається окремим жанром живопису та пейзажу окремо. Вітчизняні та українські науковці визначають урбаністичний пейзаж таким, що зображує місто та його елементи. Тим не менш, було визначено, що до урбаністичного пейзажу відносять також ведуту, як топографічно точне зображення міста. Основними його характеристиками є те, що він повинен бути зображений максимально точно відповідно реального пейзажу і часто використовувався як матеріал для історичних досліджень. Також науковці виділяють індустріальний пейзаж як окремий, та характеризують його як такий, що зображує промислові елементи міста. В джерелах вказується, що поява як урбаністичного, так і індустріального пейзажу у мистецтві тісно пов'язана саме з стрімким розвитком містобудування, тобто появи великої кількості міст, а відповідно і транспорту, заводів, тощо. Також часто в літературі постає питання поєднання сучасного міста з культурними пам'ятками та їх співіснування.

Було проаналізовано та висвітлено урбаністичний пейзаж в окремих стилістичних течіях. Визначено, що міський пейзаж та пейзаж окремо був введений в самостійний жанр в Епоху Ренесансу, що було зумовлено підвищеним інтересом до вивчення образотворчих методів зображення навколишнього середовища. Митці Італійського, а потім і Північного відродження вивчили та систематизували методи передачі реалістично-точної світлотіні, кольору, а також і лінійної та повітряної перспективи. На відміну від Ренесансу, в Епоху Бароко та Рококо митці робили акцент на більш святкових та помпезних пейзажах, тобто обирали легкі сцени, в яких пейзаж підкреслював загальне враження.

Зазначили, що з появою нових стилів, урбаністичний пейзаж почав розвиватись у різних варіантах та інтерпретаціях. Імпресіоністи, які буквально

винайшли таку художню практику як пленер, робили акцент на зображенні міських об'єктів у середовищі постійно змінної природи, тобто зображали загальне враження саме від пейзажу. Вони перші відійшли від традиційних виражальних засобів та почали експериментувати з ними.

Це стосується і інших авангардних та модерних течій. В сюрреалізмі, фовізмі, абстракціонізмі та кубізмі було помічено суттєві розбіжності у використанні урбаністичного пейзажу у композиціях. Тим не менш, урбаністичний пейзаж використовувався у ролі елемента, що підкреслює загальну задумку. Ідея самого міста значно більше розкрита у роботах у стилі футуризму та кубофутуризму, суть якого полягала саме у швидкій урбанізації та індустріалізації та їх впливу на життя людей.

Особливо детально було розкрито тему урбаністичного пейзажу у експресіонізмі. Було визначено, що місто у роботах експресіоністів показано відповідно до філософії руху і, на відміну від імпресіонізму, характеризується бажанням до вираження власних думок та емоцій, які викликає в них навколишнє — урбаністичне — середовище. На прикладі робіт художників-експресіоністів було виявлено, що виразні методи, які вони використовували, є сміливими, фактурними та притаманними цьому стилю. Тим не менш, експресіоністичний стиль кожного художника відрізняється один від одного, так як митець виражає своє бачення окремо і, тому, використовує свої методи зображення. Визначили, що експресіоністичний стиль відрізняється від інших, в першу чергу, виразним кольоровим вирішенням, специфічними методами нанесення матеріалів та емоційною складовою, основною ідеєю якої було показати критичну самотність серед великої кількості людей у великому місті.

Наступним чином було проаналізовано та систематизовано методи та специфіку роботи на пленері, як загально-популярної практики зображення пейзажу. Було зазначено, що пленер, як зображення навколишнього середовища

поза майстернею, був відомий ще з доісторичних часів. Доказами цьому є археологічні знахідки, такі як кістки, камені та навіть стіни печер, на яких були зображені елементи навколишнього середовища. Це прослідковується і у мистецтві Стародавнього Єгипту, Греції, етрусків, тощо. Вказали, що першими, хто інтегрували пленери в загально-творчу практику, були англійські пейзажисти, а після них — французькі імпресіоністи. Через століття пленери стали популярними практиками не тільки у професійних художників, а були визначені обов'язковими у програмах навчання вищих та середніх навчальних закладів.

Проаналізували, що таким чином, на сьогодні існує велика кількість практичних рекомендацій щодо проведення пленеру та виконання пленерних завдань. В ході дослідження вказали основні прийоми виконання урбаністичних пейзажів, побудови та вибору композиції, матеріалів, технік, тощо. Вказали, що важливою особливістю вдалого виконання урбаністичного пейзажу є детально виконаний рисунок, який відповідає законам перспективи, а також узагальнили рекомендації щодо його виконання у кольорі.

Особливо детально розглянули виконання урбаністичного пейзажу в експресіоністичній манері. Було зроблено висновок, що незалежно від місця роботи, наслідування стилю та манери потребує його детального вивчення. Також визначили, що робота на пленері, особливо з метою передачі певного стилю, потребує попередньої підготовки, як практичної, так і теоретичної. На прикладі пленерних пейзажів з зображенням архітектурних пам'яток Кам'янець-Подільського визначили, що манера, яку художник має намір повторити, все одно виходить оригінальною та несхожою на будь-якого іншого автора. Тим не менш, узагальнили, що експресіонізм має свої загальні особливості, що формують стиль, та підпорядковується скоріше не виразним методам, а специфічною філософією, яка побудована на загальних людських та соціальних настроях та окремо на особистості художника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Блудов А. Особливості концептуального підходу сучасних українських художників у жанрі міського пейзажу. Збірник наукових праць НАОМА. Серія «Українська Академія Мистецтв». 2020, № 29. С. 22–29.
2. Бюттнер, Нільс. Ієронім Босх. Видіння і кошмари : пер. з англ. Фабула : Харків, 2019. 192 с.
3. Горелова Ю. Город как концепт и визуально-художественный образ. Урбанистика. Збірник наукових праць інституту культурного та природного спадку ім. Д. С. Ліхачова. Серія «Архітектура і середовище». 2018, № 1. С. 74–89
4. Греченко В. А., Чорний І. В., Кушнерук В. А. Історія світової та української культури : монографія. Київ : Літера ЛТД, 2002. 464 с.
5. Експресіонізм. Stud.com : веб-сайт. URL: https://stud.com.ua/37466/etika_ta_estetika/ekspresionizm (дата звернення: 13.04.2023)
6. Журавльов С. Художники України. Творчо-біографічний альбом / ред. Журавльова С. Київ : Журавель, 2008. 240 с.
7. Ільницький О. Український футуризм (1914 — 1931) : монографія. Львів : Літопис, 2003. 456 с.
8. Кірхнер Ернст. Вікіпедія – онлайн енциклопедія : веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ернст_Людвіг_Кірхнер Ернст (дата звернення: 25.03.2023)
9. Клапчук С. М., Білик Б. І. Історія української культури : збір. матеріалів і документів. Київ : Вища школа, 2000. 607 с.
10. Коваленко Г. Олександра Екстер : монографія. Київ : Родовід, 2021. 376 с.
11. Коваленко Є. В. Характеристика основних естетичних параметрів імпресіоністичної техніки у плєнерному живописі. *Гілея: науковий вісник:*

- Збірник наукових праць*. Київ, № 86, 2014. С. 253-256.
12. Левчук Л. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І. Естетика: підр. / за ред. Левчук Л. Т. Київ : Вища школа, 2000. 399 с.
 13. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис ХІХ – початку ХХ сторіччя : монографія. Київ : Балтія-Друк, 2007. 120 с.
 14. Лінч, Кевін. Образ міста : пер. с англ. Москва : Стройиздат, 1982. 437 с.
 15. Макмаррі, Вікі. Мистецтво володіння кольором : пер. с англ. Москва : Кристина – Новый век, 2008. 144 с.
 16. Маковенко М. В. Образ рідного міста глазами томских художников. Городской пейзаж в мировом искусстве и в системе художественного образования. *Збірник наукових праць присвячений матеріалам наукової конференції в Томську*. 2016. С. 41-49
 17. Маріанна Верьовкіна. Вікіпедія – онлайн енциклопедія : веб-сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Верёвкина,_Марианна_Владимировна (дата звернення: 02.05.2023)
 18. Мельничук О. С. Словник іншомовних слів. / за ред. Мельничука. Київ : Видавництво НТШ, 1974. 865 с. FF
 19. Оскар Кокошка. Віківанд : веб-сайт. URL: https://www.wikiwand.com/ua_Кокошка_Оскар (дата звернення: 12.04.2023)
 20. Проект «Місто. Спостереження». МІТЕЦ : веб-сайт. URL: <https://mitec.ua/proekt-misto-sposterezhennya> (дата звернення: 04.05.2023).
 21. Сова О. Історичний огляд зародження художньої роботи на пленері. *Збірник наукових праць НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2017, № 2. С. 227-239
 22. Сотська Г., Шмельова Т. Словник мистецьких термінів : навч. посіб. Харків : Стар, 2016. с. 52
 23. Татаренко О. Пікассо. Живопис, що шокував світ : монографія. Фабула Харків, 2019. 464 с.

24. Фартінг, Стівен. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення : пер. з англ. Vivat : Харків, 2019. 276 с.
25. Черватюк В. О. Методичні рекомендації з пленерного живопису для молодих художників. Збірник наукових праць НАОМА. Серія «Українська академія мистецтв». 2013, № 21. С. 44–51.
26. Черватюк В. О. Пленерний живопис – невід’ємна складова художньої освіти. Збірник Актуальні проблеми мистецької практики мистецтвознавчої науки. Серія «Мистецька освіта». 2010, № 3. С. 403–409.
27. Чінцова М. Творча практика: Пленер : навч. посіб. Єкатеринбург : Видавництво Уральського університету, 2019. 76 с.
28. Чурсіна В. І. Робота на пленері. Проблеми теорії і творчої практики. Збірник наукових праць ХДАДМ. Серія «Мистецтвознавчі та культурні аспекти дизайну». 2011, № 5. С. 149-152.
29. Шевнюк О. Л. Методика навчання образотворчого мистецтва у вищих навчальних закладах : навч. посіб. Київ : Освіта України, 2017. 311 с.
30. Юр М. Естетико-культурологічні особливості художнього простору в живописі імпресіонізму. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2014, № 10. С. 225-269
31. Яланський А. В. Композиція пейзажу як фактор ефективного розвитку художньо-образного мислення студентів. Збірник наукових праць НАОМА. Серія «Українська академія мистецтв». 2014, № 23. С. 18–28
32. Bischoff, Ulrich. Munch : монографія. Кельн : Taschen, 2016. 96 с.
33. Campanario, Gabriel. The Art of Urban Sketching: Drawing On Location Around The World : навч. посіб. Нью-Йорк : Quarry Books, 2012. 79 с.
34. Gombrich, Leoni. Story of Art. Лондон : Phaidon Press, 2007. 668 с.
35. Poullos, Ioannis. The Past in the Present: A Living Heritage Approach : монографія. Meteora : Греція, 2014. 182 с.

ДОДАТКИ