

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»

Художньо-графічний факультет
кафедра образотворчого мистецтва

Н.А. Лоза

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ
до дисципліни «Композиція в образотворчому та
декоративному мистецтві»
для здобувачів вищої освіти ОС «бакалавр» 2 року навчання
спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво)
спеціалізації «Візуальне мистецтво»
до модулю 1 «Композиція пейзажу»

Одеса – 2017

ЗАТВЕРДЖЕНО
Вченою Радою ПНПУ імені К.Д. Ушинського,
Протокол №___ від _____р.

Методичні рекомендації розглянуто та рекомендовано до друку на засіданні кафедри образотворчого мистецтва, протокол №1 від 28 серпня 2017 р.

Укладач: **Лоза Н.А.**, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва

Рецензенти:

Кубриш Н. Р., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри рисунка, живопису та архітектурної графіки Архітектурно-художнього інституту ОДАБА

Котова О.О. кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського

Методичні рекомендації мають на меті виявити роль етюду в створенні картини-пейзажу. Простежується історичний розвиток пейзажу як самостійного жанру, розглядається творчість художників України та Одеси, які внесли значний вклад в розвиток пейзажного живопису.

Методичні рекомендації до дисципліни «Композиція в образотворчому та декоративному мистецтві» призначені для самостійної роботи здобувачів вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво) спеціалізації «Візуальне мистецтво», а також для викладачів художніх вузів, загальноосвітніх і спеціалізованих художніх шкіл.

Відповідальний за випуск:

зав. кафедри образотворчого мистецтва ПНПУ імені К.Д. Ушинського
доктор мистецтвознавства, професор **Тарасенко О.А.**

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
РАЗДЕЛ 1. Теоретический и исторический аспекты темы. Пейзаж как жанр изобразительного искусства	
1.1. Эволюция пейзажа в изобразительном искусстве. Разновидности пейзажа.....	5
1.2. Особенности формы воплощения изображаемого мотива: категории «картина» и «этюд».....	9
1.3. Понятие «художественное пространство» и способы его воплощения в изобразительном искусстве.....	12
РАЗДЕЛ 2. Особенности построения пространства в живописи Нового времени	
2.1. Пейзаж-среда в композициях художников Ренессанса.....	16
2.2. Особенности национального пейзажа в живописи 17 века.....	19
2.3. Специфика пейзажной живописи 18 века («ведута»).....	23
РАЗДЕЛ 3. Композиционное решение пейзажей художников конца 19 – начала 21 века	
3.1. Пейзаж в творчестве художников передвижников.....	28
3.2. Эпичность и лиричность образов природы в картинах И.И. Левитана.....	31
3.3. Роль света и цвета в создании образов пейзажных композиций А.И. Куинджи.....	34
3.4. «Пейзаж этюд» и «пейзаж картина» в творческом методе художников Одессы конца 19 – начала 21 века.....	37
ВЫВОДЫ	42
КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ	43
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	37

ВВЕДЕНИЕ

Всю свою сознательную жизнь человек взаимодействует с природой. Она дает ему пищу, воду и среду для обитания. Однако, если задуматься, природа – это что-то гораздо большее, чем просто среда человеческого обитания. Природа – это то, уникальное и неповторимое окружение, которое способно формировать эстетическое восприятие картины мира, способно затронуть самые чувствительные струны человеческой души.

Своего воплощения в изобразительном искусстве природа нашла в пейзажном жанре. Но что же такое пейзаж? Простого научного термина недостаточно, ведь не так уж просто дать определение чему-то большему, чем просто видимое изображение деревьев, рек, равнин, гор, морей. Пейзаж – это выражение чувств художника, которое строится на его манере восприятия и передачи мира.

Пейзажный жанр имеет богатую и мощную традицию в истории Одесской живописной школы. Поэтому в программе обучения студентов, будущих художников-педагогов на художественно-графическом факультете пейзаж занимает значительное место. Данные методические рекомендации помогут в теоретическом и практическом освоении модуля 1 «Композиция пейзажа» дисциплины по выбору «Композиция в изобразительном и декоративном искусстве» для студентов специальности 014 Среднее образование (Изобразительное искусство) специализации Визуальное искусство.

Методические рекомендации призваны выявить роль этюда в создании картины-пейзажа. Прослеживается историческое развитие пейзажа как самостоятельного жанра, рассматривается творчество художников Украины и Одессы, которые внесли значительный вклад в развитие пейзажной живописи.

РАЗДЕЛ 1

Теоретический и исторический аспект темы. Пейзаж как жанр изобразительного искусства

1.1. Эволюция пейзажа в изобразительном искусстве.

Разновидности пейзажа

Пейзаж (франц. *pausage* , от *paus*-«местность, страна»; лат. *Paugus*-«село, деревня») – жанр или отдельное произведение искусства, предметом которого является изображение природы, ее преобразование и выражение отношения художника к окружающей его среде – ландшафту: лесам, полям, морям долинам и горным вершинам. В качестве самостоятельного жанра пейзаж появляется в то время, когда человек начинает ощущать себя отдельно от природы; противопоставляя себя ей, он смотрит на окружающую местность отстраненно. Этот процесс развивался постепенно , начинался в эпоху проторенессанса и Итальянского Возрождения и завершился в искусстве Голландии 17 века [13, с. 230].

Существует несколько видов пейзажа. Вид пейзажа зависит от того какое пространство изображено на картине. Сельский пейзаж характерен изображением рек, лесов, гор, равнин, наполнен спокойствием и размеренностью человеческой жизни вне стен города. Главными темами сельского пейзажа является гармония человека с природой, крестьянский труд. К этой теме обращались мастера разных эпох не зависимо от моды. (Питер Брейгель Старший «Жатва», И. Левитан «Солнечный день. Весна»). Городской же пейзаж является полной противоположностью первому. Ему присуще изображение созданной человеком среды – улиц, домов, площадей, дорог. Самостоятельной темой в искусстве городской пейзаж становится лишь в 18 веке (Ян Вермеер «Уличка», 1658, Рейксмузей М.С. Сарьян «Улица. Полдень. Константинополь», 1910, ГТГ). Также существует архитектурный пейзаж , жанр, который сложился под влиянием линейной перспективы, где главным объектом изображения становятся архитектурные

сооружения(П. Санредам «Вид церкви в Ассендельфте», 1649, Рейксмузей) [3].

Основным объектом морского пейзажа (марины) является море. Самостоятельным жанром этот вид пейзажа становится в 17 веке в Голландии. Морской пейзаж – излюбленная тема многих художников. К ней прибегали такие художники как: Людольф Бакхейзен (1631-1700, Амстердам), Каналетто (1697-1768, Венеция), Якоб ван Рейсдаль, Уильям Тернер (1775-1851, Лондон), Иван Айвазовский (1817-1990, Феодосия) и многие другие [21, с. 132].

Также существуют виды пейзажей, которые появились относительно недавно. К таким относятся индустриальный пейзаж, где основной темой является изображение фабрик, заводов, индустриальных форм, которые взаимодействуют с природой. Такой пейзаж появился в 1920-х годах в мировой живописи, когда человек масштабно изменял природную среду и это потребовало эстетизации индустриальных объектов. Индустриальный пейзаж того времени отражает погоню за прогрессом, создание образца развитой страны, гордость за человеческий труд. В жанре индустриального пейзажа работали такие художники как Б. Яковлев, П. Котов, И. Машков, А. Самохвалов, А. Куприн и многие другие [20, с. 64]. По своему характеру пейзажи бывают историческими, героическими, фантастическими, эпическими, лирическими. Характер пейзажа включает в себе то самое настроение, которым художник воздействует на зрителя.

Несмотря на то, что пейзаж относительно молодой жанр искусства, он имеет свою собственную историю формирования, которая берет свое начало еще с древнейших времен. Изображения природы на плоскости были еще у древних народов. В странах Древнего Востока гробницы, дворцы, храмы украшались элементами природы. И хотя использовались лишь элементы пейзажа это было уже воплощение определенного облика природы. Элементы природы изображали многие: и античные греки, и римляне, мастера средневековья и Возрождения. Однако пейзаж все еще остается лишь

фоном для сюжетов. В человеке очень медленно формируется осознание отдельности себя с окружающим миром и поэтому он использует пейзаж только как декорацию для повествования главного сюжета или декора собственного жилища [44, с. 9].

С приходом средневековья происходит перелом духовного сознания человека. Смена религии повлекла за собой и смену художественных ценностей. Но пейзаж по-прежнему, остается второстепенным элементом являясь фоном для религиозных сюжетов. В выгодном положении в эпоху средневековья оказались китайские художники. Здесь философия и религия способствовали развитию искусства пейзажа, опередившего на многие годы искания европейских пейзажистов. Уже в 4-5 веках изображение природы было предметом размышления китайских художников. Культ природы зародился в Китае в древности [42, с. 10]. Для картин средневекового Китая характерна поэтичная передача окружающей действительности. Необходимо заметить, что традиции китайской пейзажной живописи значительно повлияли на развитие и становление искусства Японии [6].

Композиции китайских пейзажей были весьма необычны для европейского восприятия. Они были выполнены на свитках рисовой бумаги и хранились в свертках. Если пейзаж был выполнен горизонтально, то его разворачивали на полу и смотрели частями. В Китае пейзаж служил далеко не украшением помещения, в нем уже тогда были заложены духовные ценности (А. Хиросиге. Станция Ои», К Хокусаи. Волна) [33]. Если сравнивать средневековый пейзаж Китая и Европы, то мы увидим значительную разницу в изображении природы. С приходом христианства в искусство, приходит декоративное, условное изображение природного мира. Пейзаж здесь служит фоном для канонического изображения библейских сюжетов.

К 15 веку в Европе возрастает интерес к изображению природного пространства. Появляются лирические изображения знакомых художнику мест, нередко очень точно передающие вид конкретного ландшафта и

архитектурных сооружений. Они, как правило, связаны с изображением различных сторон жизни того времени: полевых работ, быта, битв и т.д. Важную роль в становлении пейзажа играют миниатюристы, а именно братья Лимбург, которые создали красочные и изящные миниатюры к богослужебной книге герцога Беррийского. Эти миниатюры демонстрируют зрителю рисунки с природными ландшафтами, имеющим для того времени высокий уровень передачи перспективы [33].

Эпоха Возрождения играет значительную роль в развитии пейзажа, однако и в этот период пейзаж отыгрывает второстепенную роль. В период Раннего Возрождения художники проявляют немалый интерес к пейзажу, однако из-за неумения передавать художественное пространство, они загромождают его разными по масштабу элементами. Иную же роль отыгрывает пейзаж в эпоху Высокого Возрождения, когда большая часть художников обращается к изучению природы и начинает пользоваться линейной перспективой. Теперь пейзаж становится важным элементом сюжетной картины [1, с. 64].

Вплоть до 16 века пейзаж оставался второстепенным элементом картины. Именно в это время пейзаж выделяется как самостоятельный жанр живописи. Этот период был знаменательным для Северной Европы, где изображение природы завоевали твердые позиции в живописи. Пейзажисты Голландии пользуются большим успехом в 17 веке. Именно в пейзажном жанре возникли те черты живописи, которые станут характерными для всей голландской живописи. Иной предстает природа в пейзажах барокко. Эпоха барокко наделяет пейзаж динамичностью, показывая бурную жизнь стихий. Ярким представителем этой эпохи был Питер Пауль Рубенс, пейзажи которого вобрали в себя всю мощь и красоту северной природы [2, с. 146].

18 век ознаменовался открытием пленэрной живописи, которая дала совершенно иной взгляд на пейзаж и открыла дорогу новым направлениям живописи. Если взглянуть на развитие пейзажного жанра с точки зрения общих категорий, то становится понятным, что формирование жанра

закончилось в конце 19 – начале 20 века. Прослеживая путь становления пейзажного жанра, мы видим, как пейзаж из декоративно-вспомогательного элемента картины трансформируется в портретное изображение природы. Последним важным открытием в истории жанра стало открытие импрессионизма. Имея элементарные сведения об историческом формировании жанра, мы с уверенностью можем сказать, что пейзаж – лишь частный случай в художественном освоении действительности, образная природа которого является общей для всех видов искусства [3].

1.2. Особенности формы воплощения изображаемого мотива: категории «картина» и «этюд»

Жанр пейзажа некоторые ошибочно считают простым, общедоступным, не требующим высокой квалификации. Создание глубокого образа в пейзажной живописи – дело не нелегкое, но дарующее художнику чувство наслаждения картинами природы, мотивами сельского и городского пейзажа. Пейзажная живопись обладает огромной силой эмоционального воздействия и потому способна развить у зрителя чувство красоты окружающей действительности, восприимчивость к миру прекрасного писал [54, с. 151].

Создание картины дело непростое, требующее пристального внимания и концентрации его над задуманным или увиденным. Пейзажный жанр разнообразен, так же как и его исполнение, различными художниками. Каждый художник воспринимает природу с помощью своих личных ощущений, которые наделяют будущую работу индивидуальностью. Однако, как бы не отличались, особенности выполнения работы, большинство художников следуют негласным правилам.

Одной из главнейших задач, стоящих перед художником-пейзажистом является выбор мотива из множества окружающих его. Выбор мотива включает в себя ряд задач, которые будут решаться в его будущем пейзаже-картине или этюде как например: композиционное решение, выбор точки

зрения и даже стилистического языка. При выборе и компоновке природного мотива художнику необходимо выбрать соответствующий размер формата, определить характер размещения основных масс, для максимального выражения темы и сюжета, определить смысловое и композиционное значение элементов, из которых будет составляться пейзаж [50].

Этюд играет важную роль в создании композиции пейзажа. *Этюд*, по словам В.Г. Власова, подготовительная работа либо учебное упражнение выполненное непосредственно с натуры или по памяти с целью изучения, фиксации необходимого материала. Чаще под этим термином понимают именно живописный этюд написанный с натуры, дабы отличать эту форму от композиционного эскиза для будущего произведения [14, с. 795]. Работая над ним, художник ставит перед собой задачу живо, правдиво воплотить увиденное в живописном произведении. Поэтому, благодаря этюдам композиция в дальнейшей пейзажной картине художника обладает точностью и правдивостью. «В этюдах важнее всего достоверность. Ничего от себя, все от природы! Этюд - это запись состояния природы, эффектов освещения, колористических особенностей, неожиданных композиций. Наблюдать и фиксировать. Обязательно сохранять взволнованность непосредственной встречей с природой», – говорил Машков [25, с. 29].

Многие пейзажисты работают над пейзажем с помощью натуры, непосредственно делая этюды на пленэре. Как пишет В.Г. Власов, *пленэр* – это способ работы живописца на природе, с натуры, на открытом воздухе. В 19 веке художники стали писать непосредственно на «натуре», стараясь передать в живописи состояние природы в определенный момент дня и времени года. Такой способ работы позволял изображать эффекты освещения света, тени и рефлексов, передавая их не традиционно, валерами, а тепло-холодными отношениями тонов [12, с. 504].

Именно этюд является тем необходимым средством познания для художника. С помощью пленэра художник проводит творческий поиск, который может стать цельным самостоятельным произведением или же

своеобразной художественной «кухней», где художник проводит эксперименты, изучает природные формы и ищет новые композиционные решения. В ходе работы над этюдом художник проводит цветовой анализ природы, который является одним из самых важных моментов пленэрной живописи, так как предполагает исследование видимого цвета, который изменяется под воздействием свето-воздушной среды. В работе над этюдом в условиях пленэра всегда происходит поиск светового и цветового решения. При воплощении этюда художник интенсифицирует цвет, так как этюдная живопись должна иметь повышенную цветность для того, чтобы этюд читался на расстоянии [9].

При построении пейзажа на картинной плоскости художник пользуется основными композиционными средствами: симметрия, асимметрия, ритм, контраст, пропорциональность, пространство. При этом соотношение пространство-масса остается одним из основных факторов, который образует структуру композиции [50]. Если при создании этюда художник пользуется натурным материалом, то для создания картины-пейзажа этого недостаточно. Здесь нужно обладать теоретическими и практическими знаниями композиции и иметь хорошую зрительную память, которая поможет воспроизвести ранее увиденное [32, с. 57]. Таким методом в своем творчестве пользовался Архип Иванович Куинджи и его последователи. Так художник никогда не переносил этюд в картину. Он считал, что подгонять картину под этюд – значит обеднять природу, подменять художественный образ, и сковывать творческое воображение [21, с. 82].

Для работы над картиной-пейзажем художнику не обязательно выходить на пленэр и работать с натурным материалом. Картина пейзаж выполняется в мастерской на основе композиционного эскиза и подготовительного картона для будущего произведения. Однако только этим способом пользовались лишь до появления импрессионизма, который возвел этюд в совершенную форму воплощения пейзажа. Тем не менее, нельзя утверждать, что работа на открытом воздухе единственный верный способ

для изображения пейзажа. Многие художники совмещают пленэрный метод с методом работы в мастерской, опираясь на проделанные этюды.

Если этюд создается для изучения форм природы или как подготовительный материал для будущей работы, то картина-пейзаж имеет другую функцию. Пейзаж-картина представляет собой некое средство информации, которое становится причастным к формированию духовных качеств человека. Картина-пейзаж наделена ассоциативным смыслом, восприятие которого может стать первой ступенью на пути к познанию специфических особенностей искусства [1].

1.3. Понятие «художественное пространство» и способы его воплощения в изобразительном искусстве

Перед тем как художник приступает к изображению пейзажа, он ставит перед собой задачи, которые он должен решить в этом пейзаже. Главной задачей в изображении пейзажа является построение пространства. Изображение – реальная плоскость и она же образ другой реальности. Образ, воплощенный художником в картине, есть связка – между реальной плоскостью и изображенной реальностью. Это дано посредством пятен и линий плоскости, подобно тому как смысл слова дан посредством своего звукового носителя, и как слова с их смыслом мы воспринимаем не так же, как воспринимаем саму рассказанную действительность, объект словесного описания, и не так же, как непонятный звук, так и изображение (картину) мы воспринимаем не так же, как ничего не изображающие пятна и линии [10, с. 74].

Художественное пространство можно описать, как глубинную связь его содержательных частей, которые помогают построить внутреннее единство всего произведения, с целью эстетического наслаждения им. Пространство в картине есть и главный герой, и само место действия.

Способом построения глубины пространства в картине является перспектива. *Перспектива* (через нем., франц. perspective, итал. prospettiva,

из лат. *per- spicere-* «ясно видеть, проникать взором, постигать, пристально рассматривать») – ясное виденье, панорама , взгляд в даль, картина широкого пространства (ведута, пейзаж). В специальном значении – определенный способ (или совокупность способов и приемов) изображения объемных форм и пространственных отношений на плоскости , в результате применения которых возникает конструкция, обеспечивающая однородность восприятия всех элементов изображения [14, с. 329].

Художники активно стали пользоваться приемами *линейной перспективы*, которая была найдена еще в эпоху раннего Возрождения в Италии. Мастера смогли наполнить свои работы точными математическими перспективными построениями, благодаря чему добились изображения глубокого пространства. Появившись в Эпоху Возрождения, линейная перспектива актуальна и по сей день. Однако это не единственный метод передачи глубины пространства в пейзаже. Существует еще *панорамная перспектива*, которая используется в больших горизонтальных пейзажах, при просмотре которых зритель не может охватить взглядом целую картину, он может ее увидеть только при повороте точки зрения. Соответственно такой пейзаж называется панорамным. Обычно в таких пейзажах точка обзора находится по центру, а пейзажи часто являются частью диорам [54].

В 20 веке появляется *сферическая перспектива*. В пейзажах, где используется такая перспектива, взгляд всегда направлен в центр работы и никуда больше. В сферической перспективе главная точка схода не обязательно должна находиться на линии горизонта, а все проходящие линии сквозь точку будут образовывать эллипсы. Используя сферическую перспективу художник добивается взгляда глазами героя картины. Использование такой перспективы можно встретить в работах Петрова-Водкина (Полдень. Лето).

Еще одним методом построения пространства является *воздушная перспектива*. Еще художники эпохи Возрождения пытались использовать ее в своих работах. Так в работе Леонардо да Винчи «Мадонна в гроте» хорошо

видно изменение цвета по мере приближения предметов к горизонту. Воздушная перспектива построена на изменении внешних черт предмета по мере его удаления [34]. Предметы под влиянием световоздушной среды теряют свою четкость и яркость, становясь мягкими. Чем прозрачней и чище воздух, тем яснее и насыщенней становятся предметы, и напротив, при густом уплотнении воздушной среды предметы теряют свои четкие очертания и насыщенность. Именно благодаря этим закономерностям и происходит построение воздушной перспективы. Предметы, которые находятся вблизи -изображаются с резкими очертаниями и наоборот, чем дальше предмет, тем он мягче и бледнее.

Цвета при построении воздушной перспективы начинают меняться. При погружении вдаль предметы начинают приобретать голубой оттенок. Первыми изменяются синие и зеленые цвета, затем желтые и оранжевые. Главным средством воздушной перспективы является изменение цвета и контраста по мере удаленности предмета. В картине Ф.А.Васильева «После дождя»мы видим влияние световоздушной перспективы на цвет предметов. Резкие светотеневые контрасты, которые характерны для переднего плана, смягчаются, а на большом расстоянии сливаются. До 18 века передний план писался коричневыми цветами, средний план добавлял в себя зеленые оттенки, ну а дальний был построен на голубом цвете. Это правило, деления на планы просуществовало до появления живописи импрессионистов. Только в начале 19 века коричневые тени исчезают с переднего плана [55].

В 20 веке возникает термин «художественное пространство». В это время происходит смена понятий, где идет речь о пространстве в котором все взаимосвязано, где пространство перестает быть лишь вместилищем для предметов. Флоренский считал, что художественное пространство не является бесструктурным, местом, а является организованной, имеющей внутреннюю упорядоченность и строение реальностью, где предметы, каждый имеющую свою форму преобладают над пространством в котором

они размещены и не способны располагаться в «ракурсах заранее распределенной перспективы» [54, с 254].

Художественное пространство – это больше, нежели обычное следование предметов правилам перспективы. Перспектива в художественном пространстве является лишь средством помогающим воплощению художественного замысла. Изображение пространства зависит от изображения предметов в нем. Предметы часто строят пространство, их форма, размер, пластика, характер имеют огромное влияние на построение художественного пространства. Можно сказать: «Как художник относится к предмету, так он относится и к пространству». Именно поэтому беспредметная композиция является пространственно неопределенной. Однако не стоит забывать о самом главном – взаимодействии пространства и предметов, ведь в художественном пространстве все должно быть взаимосвязано иначе и речи идти не может о гармонии [30, с. 154].

РАЗДЕЛ 2

Особенности построения пространства в живописи Нового времени

2.1. Пейзаж-среда в композициях художников Ренессанса

Гармоническое, разумное восприятие природы появляется в эпоху Ренессанса. Как писал Леонардо да Винчи: « Живопись – наука и законная дочь природы, ибо она порождена природой; но, чтобы выразится правильной, мы скажем внучка природы, так как все видимые вещи были порождены природой и от этих вещей родилась живопись» [31]. Для художника Возрождения изображение природы играло не маловажную роль, но оно не возводилось к абсолюту. Художники пользовались своим творческим воображением, в котором было огромное стремление найти идеал, нечто совершенное. Они подражали природе в соответствии накопленных знаний и своего мироощущения, пропуская через весь слой эстетических и художественных представлений.

Эпоха Возрождения, это та эпоха. в которой идеи нового миропонимания находят свое выражение. В начале периода, который предшествовал раннему Возрождению, на арене искусства появляется Джотто ди Бондоне, мастер, которого считают предтечей европейского реализма. В его произведениях нет еще отдельного изображения пейзажа, однако именно его работы дадут толчок развитию реалистического пейзажа по другую сторону Альп, в миниатюрах братьев Лимбург и других художников северной Европы [5, с. 153].

В своих творениях Джотто понимает связь фигур с фоном, поэтому он делает первые попытки в передаче пространства. Стилистическое значение пейзажа обуславливается смыслом искусства того времени, где есть как положительные, так и отрицательные стороны культуры, в которых бедность знаний направляет художника на передачу лишь самого существенного. Также влияние на творчество Джотто оказывают психология того времени, в

котором была заложена склонность к монументальной простоте, к чему-то важному и строгому [3].

Композиции художника еще очень далеки от современного понимания пейзажа. Они схематичны и условны, поэтому мы встречаемся со сложностями в определении каких-то конкретных предметов. Например, в падуанской гризайли, которая изображает «Несправедливость», трудно определить какое именно дерево пытался изобразить художник. Такое же «несовершенство» мы можем заметить в изображении трав, кустов, скал, которые нельзя отнести к какой-либо породе; в почти полном отсутствии цветов. Однако, у Джотто было пытлиное внимание к внечеловеческому миру, в котором художник видоизменял общие композиции и изображал животных [18, с. 256].

В произведениях Джотто проявляется новое качество – попытка построения пейзажа-среды. Это можно видеть во фресках Падуи (1306 г.), в скалистом пейзаже, который заграждает глубину сцены «Прихода Иоакима к пастухам», в пейзаже в сцене «Сна Иоакима». На примере его композиций мы видим начало развития реалистического европейского пейзажа. И хотя условность и простота изображения природы в работах Джотто может смущать современный глаз, мы не можем не заметить с какими трудностями сталкивался художник, делая первые шаги на пути, который приведет к сегодняшнему пониманию и толкованию пейзажа. Открытия Джотто были сделаны скорее с помощью интуиции, наблюдательности, нежели на конкретных знаниях, но все же он заслуживает уважения хотя бы за ту способность к художественным открытиям, которая отличает великих мастеров в моменты перелома на историко-художественного процесса [7, с. 447].

Начиная с раннего Возрождения, художников начинают интересовать законы линейной и воздушной перспективы. Художники начинают осваивать изображение реального мира. Толчком для этого также послужил отказ от раннехристианских канонов и аскетизма в изображении человека и его

окружения. Эпоха Возрождения стала определяющим звеном в формировании «средового» виденья, что позже приведет к активному созданию пространства [20, с. 193]. Искусство приобретает земной характер, со всеми проблемами земной жизни. Весь интерес художников сосредотачивается на человеке, а пейзаж постепенно становится средой для изображения героев, переставая быть лишь фоном. Теперь, художники окружают группы людей пространством, объединяя их с пейзажем в единое целое. Этот прием наблюдается в рельефах Гиберти и в знаменитой фреске Мазаччо «Чудо со статиром», украшающей стену капеллы Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции. Изображение людей подчинено единому перспективному построению всей картины, естественно «живет» в наполненном воздухом пространстве картины [43, с. 29].

В эпоху Возрождения в Италии существуют два вида вспомогательного пейзажа. К первому относится сдержанное и уравновешенное изображение ландшафта, а ко второму относится способ, который зародился еще в эпоху раннего Ренессанса в пейзажах декорациях, – нагроможденное скалистыми и древесными массами изображение, в котором чередуются объемы, открытое и замкнутое пространство. Однако, пейзаж-пространство все еще имеет второстепенное значение. В 16 веке европейцы активно начинают интересоваться феноменом пространства, что послужило огромным толчком в развитии пейзажа. В этом веке складывается окончательная картина «мирового пейзажа», которая сочетает в себе изображение, огромного расстояния, которое человек может себе только представить, но никак не увидеть, такие пейзажи вскоре станут называть энциклопедиями «знаний человека того времени о земле» [7].

Закат 16 века приходится на творчество великолепного художника Якопо Теокопули – Эль Греко. Этот художник пишет исключительный в своем роде, фантастический пейзаж – «Вид Толедо». Пейзаж сочетает в себе идею «мирового пейзажа» и географически точное расположение места, которое послужило натурой для художника. «Вид Толедо» – это изображение

испанского городка, который стал родным для художника. В пейзаже художник использует две точки зрения на ночной город, он вытягивает пропорции к небу, образуя вид снизу, а также изображает вытянутый шпиль Толедского собора, который не должен быть виден с такого угла зрения. Он домысливает одно здание, а остальные переставляет местами. Именно поэтому, смотря на « Вид Толедо», с одной стороны мы видим реальный узнаваемый уголок Испании, а с другой стороны – нечто фантастическое и нереальное [21, с. 250].

Искусство Ренессанса стало важным этапом на пути формирования пространства и развития пейзажа. В этот период формируется телесный объем, с помощью которого строится пространство, возникает многоплановость, а художники стараются передать плавность переходов между зонами, создается линейная перспектива, а годами позднее возникает понятие о цветовой и воздушной перспективе. В эпоху Проторенессанса утверждается понятие о пространстве и предмете, находящемся в нем. Ко второй половине 15 века утверждается понятие о том, что сначала строится пространство, а затем предмет находящийся в нем.

2.2. Особенности национального пейзажа в живописи 17 века

Развитие пейзажа в европейском искусстве происходит намного медленнее остальных жанров. Однако 17 век становится временем рассвета пейзажной живописи, а местом происходящего события становится Голландия. Голландия была центром европейской культуры. В это время происходит духовный подъем этой небольшой страны и именно здесь получает большое развитие такой жанр как пейзаж, благодаря которому зритель получает наслаждение от увиденного без всякого исторического и религиозного подтекста. Впервые реалистический пейзаж признается как изображение географического места [8].

По историческим обстоятельствам сложилось так, что люди присвоили себе часть морской земли, преобразуя ее для человеческой жизни. Именно

поэтому ландшафт, на который ежедневно смотрели жители Голландии, считался их собственным произведением искусства, который они всячески лелеяли. С таким же трепетом и уважением они относились к морю, которое стало неотъемлемой частью многих картин.

В начале 17 века реалистический пейзаж Голландии еще содержит в себе панорамное развертывание изображения, он полностью не отделяется от бытового или исторического жанра. Но уже происходит эстетическое восприятие природы художником. Он видит красоту в равнинах и дюнах, не менее значимую, чем в фантастических скалах или загадочных расщелинах. Никто лучше не опишет мировоззрение голландского художника того времени, чем слова Рембрандта: « Небо, земля, море, животные, добрые и злые люди- все служит для нашего упражнения. Равнины, холмы и деревья дают достаточно работы художнику. Города, рынки, церкви и тысячи природных богатств взывают к нам и говорят: иди, жаждущий знания, созерцай нас и воспроизведи нас. В отечестве ты откроешь так много любезного сердцу, приятного и достойного ,что раз отведав, найдешь жизнь слишком короткой для правильного воплощения этого» [49, с. 13].

Художники обращаются к реальной действительности, которая помогает им расширить и обогатить возможности пейзажной живописи. Неудивительно, что все эти задачи решаются в таком виде пейзажа как марина. Марина для голландцев, не просто вид пейзажной живописи, а своеобразное национальное явление. Голландцы изображают море в разном настроении и состояниях, делая его фоном для парусников , или наделяли его житейским смыслом, в котором было место и для любви, и для страсти.

Ян Порселлис, Ян ванн де Капелле, Корнелис Антонис, Питер Брейгель Старший и многие другие привносят свое виденье и понимание моря. Так, благодаря Корнелису Антонису, мы получаем первый пейзаж моря с изображением флота; Питер Брейгель Старший привносит бурю в морской пейзаж со своей картиной «Буря», а Ян Порселлис оказывает большое

влияние на развитие дальнейшего морского пейзажа («Голландские корабли во время шторма», «Море в пасмурный день») [18].

Ярким представителем национального пейзажа стал Ян ван Гойен. В его картине «Дюны» изображен обычный пейзаж северной природы. Художник показывает лирическое настроение пейзажа, которое передает нам любовь к неброской родной земле. Для создания выразительности в своих пейзажах, Гойен использует воздушную перспективу, а живопись немного размывает и подчиняет зеленоватому или светло-бурому тону. Впоследствии, многие художники станут наследовать такую живопись. Гойен разрабатывает разные мотивы для изображения своих пейзажей. Так, одним из ведущих его мотивов становится пасмурный пейзаж. Глядя на творения художника, зритель сразу ощущает атмосферу, плотно насыщенную влагой [50, с. 58].

«Зимние» пейзажи художника выполнены в серебристо-серых тонах, погружая нас в безграничное пространство зимнего дня. В работе «Конькобежцы» мы видим панорамный вид Голландии с замерзшей рекой на переднем плане. Четырьмя годами позже, художник пишет «Зимний вид в окрестностях Гааги», где он использует новый прием в своей живописи – он противопоставляет светлые и темные планы. В более поздних картинах палитра художника становится светлее и разнообразней, конкретный уголок природы становится частицей большого мира.

Еще одним представителем национального пейзажа был Арт ван дер Неер – амстердамский пейзажист. Его излюбленными темами были зимние пейзажи, в которых обязательно изображал реку или каналы в свете позднего вечера, при лунном свете или при раннем рассвете. Он создает целую серию пейзажей с изображением зимних сцен, таких как «Зимний пейзаж с фигуристами на закате», «Близ города в лунном свете», «Развлечения на льду» и многие другие. Художник первым в Голландии применяет естественную светотень, которая одновременно является контрастной и цветной [50, с. 98].

Как и марина, городской пейзаж также относится к национальному явлению голландского пейзажа. В работе Веермеера Дельфтского «Вид Дельфта» мы видим настолько достоверный рисунок архитектуры и естественную композицию, что складывается впечатление, что художник работал с натурой, что было очень несвойственно тому времени. Фромантен писал, что «надо знать глубокую наивность, сыновнюю привязанность, любовь к маленьким уголкам, отличающие голландских живописцев, чтобы объяснить себе оставленные ими привлекательные и пикантные портреты родного города» [49, с. 247].

Городской пейзаж занимает важное место в истории развития этого жанра. Амстердамские мастера и мастера Харлема играют важную роль в становлении городского пейзажа. Этот вид пейзажа связан с такими именами: Иоб и Геррит Беркхейде. Кисти Геррита Беркхейде принадлежат такие работы как: «Всадники у городских ворот», «Большая рыночная площадь в Харлеме», «Городская улица». Всю свою жизнь братья соревновались. Однако каждый из них преуспевал в своей области. Так приятные пейзажи Геррита были наполнены разными домами, большими архитектурными сооружениями, а чтобы оживить работу, он наполнял ее маленькими фигурками людей. Пейзажи, его брата, Иоба Беркхейде отличаются топографической точностью, а также перспективными сокращениями. Он также любил изображать жанровые сцены и персонажей с тонкой портретной проработкой [50].

Еще одним художником, работающим в жанре городского пейзажа является Ян ван дер Хейден. Он написал «Кельн», «Ворота св. Антония в Амстердаме», «Голландский садик». Его работы отличаются тем что он был склонен к миниатюризации и точнейшей детализации.

Голландский национальный пейзаж 17 века сделал огромный шаг на пути к дальнейшему развитию пейзажа. Гете писал, что правдивость и близость к природе – главные достоинства пейзажей голландской школы живописи, «ибо ландшафты с прекрасным светлым небом – под таким небом

рос и я, – отмечает Гете, – с богатой растительностью тех краев и с прочими благоприятными дарами теплого климата всего более меня трогали на картинах, будя во мне воспоминания» [8, с. 259]. И правда, голландские пейзажи это не просто подражание природе, это нечто большее, ведь они наполнены внутренним содержанием.

Именно благодаря голландскому пейзажу сложились традиции, которые после переросли в основы пейзажного жанра. В пейзажной практике живописи сложились методы работы, которые позволят достичь единого содержания и формы. К этим методам относятся, уже укоренившиеся в сознании современного художника, альбомная зарисовка, эскиз и завершающий этап – картина. Голландские художники первыми начали делали попытки изобразить пространство и его взаимодействие со светом, а самое главное с человеком, при этом на первом плане теперь была сама природа, а человек лишь оживлял ее изображение.

2.3. Специфика пейзажной живописи 18 века («ведута»)

В 18 веке происходит рассвет венецианского искусства. Венеция была центром празднеств, маскарадов, которые длились весь год. Театрализованная жизнь Венеции наложила отпечаток на ее искусства, которые отличались своей декоративностью и живописностью. Благодаря этой стране мир знакомится с мастерами ведуты Антонио Каналетто и Франческо Гварди. Дословно «ведута» переводится как «вид». Различали два типа ведуты - точная ведута и фантастическая. Первая уходит своими истоками в Голландию 17 века, где было распространено изображение городского ландшафта и продолжает свое развитие уже в Венеции [32].

Представителями этого типа пейзажа были Л. Карлеварис, Б. Белотто. Для наиболее точной, фотографической передачи перспективы они пользовались камерой-обскуры. Настоящим мастером точной ведуты был Джованни-Антонио Каналетто, который в своих работах воплотил топографическую точность с чувственной природой. На фоне архитектуры

художник показывал торжественность жизни Венеции. Это воплотилось в таких работах как «Вид на Темзу», «Прибытие французского посла в Венецию» и многих других. Наряду с Каналетто трудился такой художник как Франческо Гварди, чья романтичность и поэтичность изображения воплотилась в фантастической ведуте [30, с. 135].

В его изображениях каналов, площади и улиц Венеции, чувствуется лиричность и глубина личных чувств, которые передаются с помощью голубых, коричневых, желтых, серебристо-серых тонов, которые передают нам всю насыщенность светом и воздухом пространство картины. «Венецианский дворик», «Набережная Скъявони», «Праздничный корабль Дожа Бучинторо» все эти пейзажи показывают нам фантастическую Венецию, которая словно мираж манила к себе. Франческо Гварди не стремится показать документальную точность, он скорее показывает фантастическое зрелище того времени [3].

В 18 веке уже были определенные достижения в области реалистического пейзажа. Нельзя не упомянуть фантастические пейзажи с динамичными природными образами Алессандро Маньяско «Пейзаж с фигурами», «Горный пейзаж». Пейзажи Маньяско проникнуты экспрессией и движением, решаются за счет тусклого, мерцающего колорита, который как бы указывает на ничтожность человека перед величием мироздания. В целом искусстве 18 века происходят живописно-технические изобретения. Появляются цветовые и тональные отношения, которых прежде не видали [18, с. 254]. Для 18 века становится характерным романтизация образа природы. И хотя классический пейзаж продолжает свое существование дух романтизма овеивает его своей таинственностью и загадочностью. Примером синтеза классического пейзажа, романтизма и барокко является итальянский художник Джованни Пиранези со своими фантастическими офортами. Все представители европейских школ 18 века прониклись поэтизацией и лиричностью образа природы. Художники вносят свое личное настроение и отношение к природе [20, с 154].

Так мы видим в «Пейзаже с водопадом» Антуана Ватто гармонию и целостность природы с человеком. Картина наполнена лирическим настроением. Художник передает спокойствие и царящую тишину в природе, которую нарушает только свирель пастуха. Романтическая линия присутствует и у последователей Антуана Ватто таких как Томаса Гейсборо и Франсуа Буше. 18 век становится знаменательным и для России, так как именно в этот период в искусстве утверждается светское начало и перед пейзажистами стоит задача оставить в истории памятники, дворцы, архитектурные сооружения, которые были лицом России. Так, в 18 веке в пейзажах России появляются национальные мотивы. Однако пока что художники увлекаются лишь изображением парковых видов [3].

Первый, кто сделал попытку изображения природы, так как видит и ощущает ее, был Семен Федорович Щедрин. В его творчестве улавливается влияние голландских мастеров и классицизма. В его работах была декоративность и изысканность, которые должны были натолкнуть зрителя на воспоминания о природе. Основным эмоциональным тоном является легкая грусть в его произведениях, которые строятся на классицистических канонах [35].

Классический пейзаж развивается вместе с сентиментальными пейзажами. Художниками классицизма было создано множество произведений, к которым относятся городские пейзажи Ф.Я. Алексеева, образы природы Мартынова, и героические пейзажи Ф.М. Матвеева. В работах Алексеева мы видим объединение итальянской вандуты, и классицизма. Одна из его самых проникновенных и поэтичных работ – это «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости». В работе присутствует легкий ритм, игра света, который отражается в воде и на архитектуре [21,с. 305]. Все эти работы были сделаны в стенах мастерской на основе ранее сделанных зарисовок. Однако классицизм очень сковывал художников и поэтому в русское искусство пришел романтизм, который был, как свежий глоток воздуха для художников-классиков.

Искусство 20 века ознаменовалось появлением нового направления в искусстве. В этот период появляется импрессионизм, представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления. Начало поисков импрессионистов относится к 1860 г., когда молодых художников уже не устраивают средства и цели академизма, вследствие чего каждый из них самостоятельно ищет иные пути развития своего стиля. Первым нарушил каноны салонного искусства в 1863 г. Эдуард Мане, выставив свою картину «Завтрак на траве» [5, с. 136].

Впервые этот термин был употреблен журналистом Луи Леруа с пренебрежительным подтекстом, но художники из вызова приняли это значение, а вскоре слово утратило свое первоначальное значение и вошло в употребление. Импрессионизм это новое художественное видение мира, представители данного направления считали, что искусство должно воссоздавать момент, когда человек смотрит на мир непредвзятым взглядом, словно впервые, как ребенок. В импрессионизме раскрывается способность человека видеть мир непосредственно, интуитивно, инстинктивно; способность образного, а не понятийного мышления [19].

Художники-импрессионисты стремились передать свое впечатление от увиденного. Именно поэтому импрессионисты выходили на природу и писали свои работы под открытым небом. Они перестали разделять предметы на второстепенные и главные. Публика встретила импрессионизм не очень дружелюбно. Чтобы получить общее признание, импрессионизму понадобилось около полутора десятилетий. Представители импрессионизма: Э. Мане, К. Писсаро, К. Моне, Э. Дега, А. Сислей и П. Ренуар. Эти художники уже на начальном этапе их карьеры были не удовлетворены академической художественной школой, «делавшей упор на исторические мифологические сюжеты с литературным и библиографическим подтекстом» [20, с. 254].

Композиция импрессионистов становится более абстрактной после применения мазков контрастных цветов, но и это несет в себе смысл. Считаю, что в этом есть привлекающие и скрытые черты, заставляющие зрителя рассматривать картины снова и снова. Импрессионисты внесли в мировую культуру совершенно новое представление о живописи. Это и называется прогрессом культуры человечества. Художник должен уметь мыслить, чтобы перенести на холст частицу реальности или же свои фантазии, придать изображению красоту и заключенный в ней философский смысл. Импрессионисты пишут более обобщенно, не вдаваясь в детали, тем самым позволяя зрителю самому додумать идею сюжета. Их «философия письма» заключается в моменте, прекрасном мгновении. Далеко не все понимают этот стиль, но для меня он является самым воодушевляющим и запоминающимся пишет Богатырева в своей статье [34].

Эпоха импрессионизма стала дальнейшим шагом в истории развития мировой культуры XIX-XX столетия, она одарила нас великими мастерами во всех видах искусства. Следует отметить, что импрессионизм стал этапом, когда произошел коренной перелом, который изменил мировоззрение людей и дал толчок к дальнейшим изменениям, появлению новых направлений в искусстве XX в.

РАЗДЕЛ 3

Композиционное решение пейзажей художников конца 19 – начала 21 века

3.1. Пейзаж в творчестве художников передвижников

В 19 веке расцветает реалистический пейзаж. В Европе формируются школы пейзажа. В середине XIX века стало изменяться такое понятие как, концепция мира, с механической модели на более гибкую, исходящую из аналитического отношения к природе. Даже неполное перечисление имен и групп художников, причастных к искусству пейзажа, впечатляюще: в Европе – Джон Констебль и Уильям Джозеф Маллорд Тернер, Камиль Коро и барбизонцы, Клод Моне и другие импрессионисты, постимпрессионисты Поль Сезанн, Винсент Ван Гог; в России – Щедрин, Шишкин, Поленов, Саврасов, Айвазовский и многие другие [5, с. 203]. Художники постепенно осваивают пленэрную живопись, что дает возможность обогатить национальный мотив. Классический пейзаж все еще не сдает свои позиции и сохраняет многие традиции. Художники все еще ездят за «идеальными» пейзажами в Италию, однако их начинает не устраивать изображение безымянных деревьев и сама схема построения пейзажа-декорации.

К началу 1870-х годов в искусстве изображения природы раскрылись такие художественные качества, которые смогли долгие годы обеспечить устойчивость его реалистичных традиций. В этих завоеваниях пейзажной живописи сказался итог длительного пути исканий и последовательной борьбы лучших художников за национальную тему в пейзаже, за народное содержание, против устарелых канонов оторванного от передовых общественных интересов академического искусства [29, с. 10].

Пейзаж 70-х годов является мощным средством, которое воздействует на человека. Природа может рассказать о многом, именно это и восторгает определенный круг художников. В тематической картине природа становится

одним из способов художественной выразительности. Художники увлекаются «жанром пейзажа», что приводит к соперничеству тематической жанровой картиной с пейзажем. Пейзаж теперь является не просто изображением природы, он теперь голос художника, который способен затрагивать темы социального и исторического характера [40, с. 206]. Важным событием для пейзажистов было участие в организации Товарищества передвижных выставок, которое объединяло силы в русском искусстве. Благодаря Товариществу проявлялось своеобразие национального пейзажа. Выступая на передвижных выставках, художники привлекали к себе внимание, а так же находили единомышленников в области других жанров, что благотворно влияло на идейную зрелость живописи пейзажа.

Насколько сильной, самостоятельной и многообразной вступала русская пейзажная живопись в 70-е годы, лучше всего говорят произведения пейзажистов, представленные на 1 Передвижной выставке. «Грачи прилетели» Саврасова, «Сосновый бор» Шишкина, «На пашне» Клодта, «Ночь на реке» Каменева- все эти картины не только показывали ту природу, с которой сжился, сроднился народ, но в соответствии с народными настроениями и интересами раскрывали ее жизнь, как бы увиденную глазами простых людей [29, с 11]. В 80-х годах развитие пейзажной живописи набирает обороты. Находясь на подъеме своего творчества, художники помогают сформироваться молодому поколению. В это время освободительные идеи имеют еще большее влияние на массы. Ясность целей и стремлений воодушевляли народ, так же как и художники, которые олицетворяли собой борцов за справедливость и свободу.

В 80х годах пейзаж реалистической живописи становится уже огромным художественным явлением, одним из ведущих жанров. В живописи пейзажа прослеживается общая черта с историческим и бытовым жанрами. Творчество многих пейзажистов того времени тяготеет к эпическому изображению природы, возвеличивая и воспевая ее красоту в монументальных работах. Художники начинают выходить на пленэр,

который обогащает их палитру. А в годы политических репрессий, художники создавали образы природы, наполненные светом и гармонией, которые давали надежду зрителю на лучшее будущее.

Как уже говорилось ранее, художники передвижники внесли огромный вклад в живопись пейзажа. Из года в год пейзажи Шишкина занимают почетное место на передвижных выставках. Шишкин писал ясные и верные своей живописи пейзажи. На первой своей выставке художник представил «Вечер», «Сосновый лес» (рисунок) и «Березовый лес». В этих пейзажах, как и в картинах «Сосновый бор» (1872, ГТГ) и «Лесная глушь» (1872, Русский музей), ощущался, по словам Крамского, «более рисунок, чем живопись» [40, с. 348]. С того момента, Шишкин занимается обогащением своего колористического языка живописи, что мы не можем не заметить в картине «Рожь». Эта работа воспекает плодотворность природы. Художник изображает ритмы сосен которые уходят вглубь поля для того чтобы создать ощущение колыхания поля. А высокая пшеница, налитая спелыми зернами показывает нам всю тяжесть крестьянского труда, который с трепетом и любовью возделывает эту землю. На переднем плане перед нами предстают полевые цветы, окутанные солнечным светом жаркого и знойного дня.

Годами позже в душе Шишкина поселяется любовь к образам леса. Он преподносит зрителю тайны русского леса, изображая опушки, еловые чащи, пропитанные запахами смолы и лесных ягод. Шишкин пишет не тронутую человеком лесную природу. Он не стремится оживить пейзаж человеческой фигурой, сделать его поэтичным или сладким. Он стремится передать увиденную правду, в которой нет хитрости. В то же время его лесные пейзажи наполнены былинным духом, который так близок был Васнецову. Противоположностью Шишкина был А.И. Куинджи, который во многом полагался на творческую фантазию. Однако это никак не мешает ему изображать продуманные пейзажи [41, с. 28].

Лирический же пейзаж приходит в русскую живопись вместе с Саврасовым и его известной работой «Грачи прилетели». Пейзаж поражает

своей правдивостью и возникает ощущение, будто он списан с натуры, которая воплощает в себе весь образ Руси. Никак лучше нельзя было передать весеннее настроение, как это сделал художник. К. Саврасов прекрасно понимал разницу между европейской роскошной природой и своей, «жалкой». Он нашел художественный ход, чтобы показать роскошествующему в богатствах своих ландшафтов Западу свою неказистость, ничтожность серости, убогость родной природы [38]. Его произведения не покидает дух романтизма, которыми пропитаны картины «Проселок» и «Рожь».

В полотнах Поленова продолжают традиции Саврасова. Создавая эпические и лирические образы природы Поленов стремится передать слияние природы с человеческой сущностью. В таких работах как «Река Воря», «Река Оять», «Часовня на берегу Оки», и во многих других пейзажах проявляются лирические и эпические начала творчества Поленова. Он сочетает свои пейзажи с бытовым жанром. Примером этого является картина «Березовая аллея в парке Абрамцева» [40, с. 359].

Пейзаж занимает важное место в работах передвижников. Он является уже не просто изображением «красивой» природы, а становится средством влияния на общие настроения народа. Теперь пейзаж начинает говорить чувствами художника, вызывая у зрителя определенные эмоции.

3.2. Эпичность и лиричность образов природы в картинах И.И. Левитана

Художником, воплотившим в своих произведениях интимную и лирическую темы, становится Левитан. «Он был одним из первых русских художников, кто начал писать голубые и фиолетовые тени на снегу, кто передал красоту тончайших оттенков цветовой гаммы летних сумерек и голубую прозрачность лунного света». Он утвердил в искусстве пейзаж, который называют, «пейзажем настроения». В лирическом ключе решены его этюды, построенные на колористических созвучиях цвета и тона [35].

Одной из известнейших его картин является «Над вечным покоем». По мнению самого художника это была его лучшая работа. основополагающей мыслью, которой является нетленность природной красоты, превосходство неумирающей природы, над кратковременностью человеческой жизни. Так, мы видим маленькую церковь, с приютившемся рядом кладбищем, которая одиноко стоит на фоне безбрежной реки и нависающих облаков. Контраст ощущается во всем, и в изображении плотного берега, и в прозрачности реки на фоне неба, и в размерах церквушки и деревьев, которые подчеркивают все величие природы.

Сочетание в пейзаже двух начал – камерного, которое несет в себе мотив церкви и сельского кладбища, и монументального, заложенного в широкой панорамности открывающегося перед зрителем ландшафта, – придает образу природы интимность и в то же время торжественное величие. Написанный в годы реакции, этот пейзаж, воспевающий вечную красоту природы, как бы противопоставляет ей краткость и тщету человеческой жизни. Так поэтический образ природы насыщается большим обобщающим смыслом [40, с 360].

В картине присутствует достаточно сдержанная цветовая гамма. Для создания контраста художник использует холодные тона с чередованием теплых. Картина в целом представляет собой замечательное сочетание моментов живой непосредственности и строгой картинности. Если «плывающий» мыс и словно обтекающая, доходящая внизу до рамы картины вода вовлекают нас в картинное пространство, то плывущие параллельно картинной плоскости облака, сильная линия горизонта развертывают пространство на плоскости. Детали спереди, вроде светящегося окошка вводят нас в пространство картины и он открывается для нас как грандиозная панорама [52 с. 182].

Левитан создает поэзию грандиозного, величественного. Это поэма, сплетение скорби и восхищения, которое делает эту картину эпохальной, как чувственное, эмоциональное выражение того, что волновало людей той

эпохи. Глядя на картину, зритель невольно начинает задумываться о вечном, о быстротечности жизни, о власти природы над человеком. «Над вечным покоем» является тем ярким примером живописи, когда слова являются лишними, а весь смысл заключен в изображении. Левитан в этой картине сумел композиционными и эмоционально-лирическими средствами передать свое время и его философию [53, с. 68].

Последним творением художника становится «Озеро». И хотя эта работа осталась незаконченной, она все равно впечатляет и воодушевляет зрителя. Художник передает характерное настроение для русской природы. Он изображает плывущие облака, которые переливаются в отражении воды, а тени от них движутся по земле. На берегу, мы видим яркую белую церковь, контраст которой подчеркивается сочными зелеными лугами. Левитан изображает лирический мотив, передавая свои наблюдения и любовь к родной земле, показывая нам вечность природного бытия. Эта картина является своеобразным гимном природы, сочетая в себе летние яркие краски, с осенней цветовой гаммой. Небо служит в картине не просто фоном, оно является самой выразительной частью этой картины. Облака как будто стремятся выбраться за раму, перегоняя друг друга. Масштабность охватываемого пространства, создает у зрителя впечатление панорамности, а небо с облаками лишь подчеркивают это.

Левитан в композиции объединяет некоторую декоративность с монументальным изображением, тонкие и сложные цветовые переходы с обобщенностью. Картина «Озеро» написана широкими, большими мазками. Таким наложением краски художник старается передать нам материальность берегов и плывущих над ними облаков. В картине все подчеркнуто весомо, материально осязаемо. Левитан стремится зафиксировать схваченное как постоянное и устойчивое и вызвать экспрессивную заостренность и подчеркнутость. Художнику в полной мере удалось передать настроение уходящего лета, которое еще не утратило своих ярких красок.

В поисках картинности для мгновенно схваченной природы Левитан сильно вытягивает верх формата, ищет особое расположение деревьев, что дает уравновешенность асимметричной композиции. Природа стилизуется для того чтобы придать картинность мгновенно схваченной природе. Левитан сумел передать нам образ страны. Он сознательно все время стремился к тому, чтобы не утратить целостность образа, его значительности, содержательности, то есть внутренней, а не только внешней торжественности, возвышенности [37, с. 27].

Левитан утвердил те идеалы, которыми было проникнуто все его искусство и оставил его как завещание вместе с теми новыми художественными проблемами, над решением которых он работал. Творчество живописца привнесло огромный вклад в мировую пейзажную живопись.

3.3. Роль света и цвета в создании образов пейзажных композиций А.И. Куинджи

Критический реализм 1870-80х годов все еще занимает основные позиции в русской живописи. Однако для пейзажа в середине 70-х годов эти позиции ослабевают. В эти годы Куинджи переживает творческий подъем, благодаря чему его произведения приобретают новые особенности. Своеобразие творчества художника выразилось в таких работах как : «Березовая роща», «Степь в цвету», «Украинская ночь». Именно эти полотна вобрали в себя индивидуальность художественного исполнения, которая отличалась от пейзажей других художников того времени [23, с. 36].

Работы Куинджи вобрали в себя все то, ценное, что было заложено в национальном пейзаже. Он вносит свои особенности в пейзаж, не забывая об уже существующих, до него ценностях. Его пейзаж приобретает яркий эпический характер. Для художника красота внешнего мира всегда была на первом плане, поэтому мы не найдем у него интимного пейзажа, с выражением душевных переживаний автора.

Куинджи смог выразить своеобразное виденье композиционного решения «В березовой роще». В картине художник ограничивает пространство, срезая кроны деревьев, тем самым придавая картине интимность и замкнутость, которые подразумевают некую частность. Национальный пейзаж постепенно ослабевает в пейзажах художника, тем самым открывая дорогу общечеловеческому содержанию. Однако Куинджи не отходит от академической схемы построения композиции. Он использует кулисное построение, применяет традиционные «треугольники» и пользуется тщательно продуманной линейной перспективой.

Основным нововведением Куинджи является построение пространства в картине не только за счет линейной перспективы, но и за счет света. Свет и цвет являются отличительным качеством художника. В картинах Куинджи интенсифицирует свет, за счет чего приобретает пейзажная декоративность. Свет для художника имеет очень важное и в то же время иное значение, чем для художников романтизма. Если последние использовали свет для идеализации природы, то Куинджи сделал его средством для реалистического изображения природы. Так мы можем провести аналогию между произведениями Куинджи и пейзажами Клода Моне, «Дорога в Бра Бра Брео», «Женщина в саду», которые объединяет одинаковая увлеченность световыми контрастами и обобщение масс [23, с. 42].

Художник пользуется методом обобщения и доводит его до своего предела, с помощью чего и получает декоративность, которая присуща всему его творчеству. Куинджи обладает огромным чувством меры, за счет чего его пейзажи выглядят не как декорация, а как правдивые картины, в которых природа в истинном смысле наделена декоративностью в ее действительности [22, с. 49].

Для Куинджи огромное значение имеет подготовительный этап перед началом работы с картиной. Художник делает многочисленные подготовительные этюды в поисках звонкого звучания цвета и приходит ко

многим достижениям. Так, он используя в этюдах теплые и даже горячие тона достигает свойственного его работам декоративного изображения. Куинджи использует пленэр для создания этюдов. Именно этот метод удерживает его от перехода к плоскостному изображению. Для Куинджи пленэр не был целью, а был лишь средством для воплощения задуманного [25, с. 96].

Художник относится к этюду диаметрально противоположно, нежели художники импрессионисты. Вторые возвели этюд к совершенству и наделили его самостоятельностью. Импрессионисты использовали этюд не для того чтобы изучить природу, разнообразие ее форм, а для того чтобы передать зрителю впечатления художника от увиденного. Именно от импрессионистов и пошло мнение о том, что перенесенная с этюдов живописность и свежесть природы пропадают в картине, написанной в мастерской [22, с. 82]. Куинджи, при создании своих картин, пользуется методом, который освобождает его от постоянного поглядывания на этюды. Он дает волю его творческому воображению, которое позволяет ему вносить новшества в свои картины-пейзажи. Благодаря такому методу работы, художник сосредотачивает внимание на центре полотен, освобождая их от кулисных построений. Благодаря своей простоте и обобщенности форм, работы Куинджи становятся доступны зрителю, при этом не теряя своей содержательности [22, с. 90].

В поисках новых световых эффектов Куинджи смог открыть новые мотивы в искусстве. Он находит новое в сюжетах, которые не раз были разработаны многими художниками, пишет в своей книге о Куинджи Н.Н.Новоуспенский [31, с. 25]. Глядя на живопись художника, даже неопытный зритель понимает роль света в пейзажах Куинджи. В «Воспоминаниях» И.Е.Репин пишет: «Куинджи – художник света. Свет – очарование, и сила света, и его иллюзия были его целью. Конечно, вся суть этого явления заключалась в самом Куинджи, в его феноменальности,

личной врожденной оригинальности. Он слушал только своего гения-демона...» [29].

Но так случилось, что художник запомнился зрителю и своим современникам как художник «световых эффектов» и при анализе его картин слова «эффект» или «иллюзорность» становятся ведущей темой. Так В.В.Стасов пишет, что пейзажи Куинджи не отличаются ни глубиной, ни шириной постижения природных форм, однако ни один пейзажист не смог передать световые эффекты солнца и луны с такой оригинальностью и новизной как сделал это Куинджи [24, с. 83].

3.4. «Пейзаж этюд» и «пейзаж картина» в творческом методе художников Одессы конца 19 – начала 21 века

Центром культуры Северного Причерноморья стала Одесса, которая, смогла завести культурные связи с Западом и Востоком благодаря своему выгодному географическому расположению. Колорит этого города выражается в своем особом стиле и культуре. Характер одесской живописи определяется благодаря особенностям населения и ландшафту мультикультурного города. Живопись одесских мастеров насыщена южной утонченностью и европейским лоском.

О времени, когда возникла одесская школа живописи, существуют разные мнения, неизменным остается то, что творчество одесских художников имеет свой яркий и узнаваемый характер. Формирование одесской школы берет начало с первой трети 19 столетия. Свой вклад в развитие одесской живописи вносили как уроженцы этого города, так и приезжие художники, которые задерживались лишь на некоторое время. Основы Одесской традиции положены мастерами «Товарищества южно русских художников», которые продолжили многочисленные ученики [48, с. 6].

«Товарищество южно русских художников» (ТЮРХ) было создано активными его членами, деятельность которых внесла огромное развитие в

пленэрную живопись пейзажа. Так, одной из характерных черт одесской живописи становится работа с натурой на природе. Художники часто использовали сочетание пленэрного метода с работой в мастерской. Юрий Егоров выделял основные черты одесской школы: основной чертой было наличие традиции, которая несла в себе след импрессионизма; настоящие впечатления и ощущения от красоты моря и солнца одесского побережья; схожесть с французской школой живописи.

Для одесской школы характерным является выразительность гармоничных форм в изображении южного колорита, эмоциональность живописи, которая достигается не за счет экспрессии, а за счет тонких соотношений тона. Также отличительной чертой является цельность изображения, которое, не смотря на разные изменения, остается устойчивым и цельным. Единым целым на холстах одесситов смотрится и фактура, и цвет, и форма [48, с. 10].

Одним из создателей и активных участников «Товарищества южнорусских художников» был Кириак Костанди. Он запомнился нам как художник-пейзажист, который обладает врожденным колористическим талантом. В своих произведениях Костанди использует творческий метод который начинается рисунком или наброском. Проходит через цветовое решение и завершается картиной-пейзажем [42]. Художник первым начинает восхищаться красотой одесского пейзажа. «И теперь вся одесская природа как будто носит на себе легкую печать его изумительного глаза, взволнованного сердца. Левитан открыл поэзию северной природы, Костанди - южной», - пишет его ученик Амшей Нюренберг.

Костанди вносит в историю одесской школы особую поэзию, которая прошла через строгий вкус и требовательный ум, очистилась от наигранности и мнимости. Костанди делает уверенный и четкий рисунок, живой мазок и все это вместе с превосходным знанием законов цвета и контраста воплощается в сказочные пейзажи. Не зря Репин называл небольшие полотна Костанди бриллиантами. Одним из таких «бриллиантов»

является картина «Сирень», пользующаяся большой популярностью у одесситов и гостей города [42].

На картине изображен уголок монастыря, стены которого окутаны цветами вечернего заката. Первый план уже погрузился в тень и лишь кое где проскальзывают золотые полосы света. В кустах сирени мы видим темную фигуру монаха, который, опустив голову на руки, склонился в раздумьях. Костанди вносит свежий, живой взгляд на природу. Художник привлекают метаморфозы цвета, которые происходят с наступлением вечера. Мир живописи художника невелик: розово-золотистые закаты, цветущие сирени и акации, притаившиеся церквушки в садах, семья и дача. Однако какой огромный вклад привнес этот небольшой мир в одесскую школу живописи [33].

Природа Северного Причерноморья становится идеальным местом для творческой работы еще одного деятеля искусств Юрия Николаевича Егорова. Лучезарное море, насыщенный морской воздух дают Егорову вдохновение для создания своих наполненных энергией полотен. На своем творческом пути художник знакомится с работами таких художественных деятелей как К.К. Костанди и П.А. Нилус в Одесском художественном музее [43]. В начале своего пути Егоров подражает Костанди, копируя его манеру письма в натуральных этюдах. Таким образом, натурные этюды «впечатления» становятся первым этапом работы художника на пути к созданию картины-пейзажа. Художник сочетает пленэрную работу с работой в мастерской, где происходит поиск композиционного решения и объемно-пластических форм. «Композиция- умственно-идеологический и волевой акт. Будешь нажимать (как стамеской обрабатывать) – она поддается волевому натиску», - пишет А.А. Тарасенко [45, с. 99].

В своей художественной деятельности Егоров использует этюдный метод как средство воплощения целостного художественного образа, который заключает в себе философскую позицию художника. Задачи, которые мастер ставит перед собой как художником и как преподавателем,

он формулирует так: «Возбуждать у учащихся страстную любовь к красоте природы, рассматривать ее как совершенное творение, видеть красоту и пластику предметного мира, предельно объективно приблизиться к нему в изображении, при этом все больше и больше овладевать искусством отбора и обобщения» [32, с. 102-103].

Как пишет Анна Носенко, романтические картины Ю. Егорова несут в себе отпечаток вечности. Их выразительность достигается благодаря сочетанию необычайно лаконичной композиции с воспринятой непосредственно от природы жизненной энергией. Свет и воздух юга, еще в детстве поразившие Ю. Егорова, стали основой живописной ткани его полотен. Кроме изобразительной формулы «егоровского» моря (ставшего отдельным понятием в истории одесской живописной школы XX — начала XXI в.), мы можем говорить о «егоровском солнце» как об особой выразительной формуле ослепительного источника света — неотъемлемой составляющей образа «егоровского юга» [32].

Традицию пленэрной живописи продолжает народный художник Украины Адольф Иванович Лоза. Художник, как и его предшественники, объединяет внимательное изучение природы и свободное композиционное творчество. В его тематических полотнах торжествует живая энергия, которая пропитывает солнцем землю Северного Причерноморья. Художник не искал изысканных мотивов. Он писал одесские дома из золотой черепицы, украинские хатки с соломенными крышами, обрывистые берега моря и вечные горы Крыма, лодки рыбаков и баркасы.

Художник согревал пространство своих пейзажей присутствием человека. Это характерно и для его морских пейзажей, где мы обязательно увидим лодку или корабль [46, с. 22-23]. Для Лозы большую роль играла работа на открытом воздухе. Не смотря на это, пленэр является творческим методом художника лишь на раннем этапе его творчества. Во время его обучения, этюдные работы заложили фундамент для дальнейшего освоения мира художником. Позднее живописец не пишет большие работы на пленэре,

он , как и Егоров совмещает пленэрный метод с работой в мастерской. И тем не менее метод пленэра сопровождает живописца всю его творческую жизнь.

Адольф Лоза придает большое значение свету. «В картине светиться должно все. Или помогать этому. Сюжет является лишь внешним поводом. Главное – свечение. На зрителя должен выливаться поток свечения разных цветов: голубых, зеленых, красных. Отдаю предпочтение золотому(охра, кадмий желтый), потому что он благотворно действует на человека. Золото-цвет солнца, пшеницы, осени и фона икон» [47].

Лоза стремился к выразительности цвета. Переосмысляя цветовые возможности, он наделяет свои работы декоративными качествами, которые обуславливают уплощение пространства. Так, его пейзажи становятся не просто имитацией увиденной природы, а самостоятельным миром автора, ограниченным лишь рамой полотна.

ВЫВОДЫ

Ознакомившись с работами мировых и украинских мастеров пейзажа, мы проследили за эволюцией пейзажного жанра и способами его воплощения. Благодаря опыту наших предшественников, мы увидели как из второстепенного элемента сюжетной картины пейзаж трансформировался в самостоятельный жанр, а этюд из вспомогательной, предварительной работы стал воплощением впечатления художника от увиденной красоты природы. Основным назначением этюда стала передача настроения и особого впечатления от природы, которое может стать живописным лейтмотивом для создания композиционного пейзажа.

Чтобы создать композицию требуется выполнить большое количество этюдов, а чтобы создать этюды нужно увидеть и получить впечатление от природы и только после этого перенести увиденное и прочувствованное на большой формат. Для каждого художника природа воспринимается по-своему, поэтому каждый привносит свои личные впечатления и ощущения в написание пейзажа. «Природу копировать не надо, но надо почувствовать ее суть и освободить от случайностей», – говорил Левитан.

Проанализировав историю развития пейзажного жанра, мы увидели, что в разные исторические эпохи пейзаж имел определенные функции. Все они были связаны с эстетической формой познания мира. В продолжение всей истории художники опирались на традиции и привносили новое видение и его воплощение. Пройдя путь длиною в несколько тысячелетий, от наскального рисунка до полотен великих мастеров, пейзаж остался воплощением представления человека о красоте природы, стал показателем его отношения к миру. Пейзажный жанр остается особенно актуальным и сегодня. Синтез глубоко личного впечатления и неповторимости природы создает тот художественный образ, который несет идею гармонии человека и природы.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Дать определение пейзажа как жанра изобразительного искусства.
2. Проследить эволюцию пейзажа в изобразительном искусстве разных времен.
3. Показать отличие разных видов пейзажа.
4. Раскрыть отличия категорий изображения: «картина» и «этюд».
5. Дать определение понятия «художественное пространство» и показать способы его воплощения в изобразительном искусстве.
6. Выявить особенности и выразительные средства построения пространства в живописи Нового времени.
7. Проанализировать понятие «пейзаж-среда» в композициях художников Ренессанса.
8. Охарактеризовать особенности национального пейзажа в живописи 17 века.
9. Выявить специфику пейзажной живописи 18 века («ведута»).
10. Показать особенности композиционного решения пейзажей в творчестве художников передвижников.
11. На примерах произведений выявить эпичность и лиричность образов природы в картинах И.И. Левитана.
12. На примерах произведений проанализировать значение света и цвета в создании образов пейзажных композиций А.И. Куинджи.
13. Показать особенности творческого метода художников Одессы конца 19 – начала 21 века.
14. Показать отличия «пейзажа-этюда» и «пейзажа-картины» в творчестве одесских живописцев.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексич М.Н. Школа изобразительного искусства / Алексич М.Н., Нестерова Е.В. - М.: Искусство, 1994. - 198 с. Вып. 5.
2. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты / Беда Г.В. М.: Просвещение, 1989. – 192 с.
3. Бенуа Александр. История живописи всех времен и народов в 4 томах / Бенуа Александр. - СПб. Шиповник, 1912. - 2006 с.
4. Богемская К. Г. Клод. Моне / Богемская К.Г. – М.: Искусство, 1984. - 143 с.
5. Богемская К. Пейзаж. Страницы истории / Богемская К. - М.: Галарт, 1992. - 297 с.
6. Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись / Виноградова Н. А. - М.: Искусство, 1988. - 250 с.
7. Виппер Б. Р. Итальянское Возрождение. Курс лекций / Виппер Б.Р. - М.: Искусство, 1977. - 591 с.
8. Виппер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета / Виппер Б.Р. - М.: Искусство, 1962. - 511 с.
9. Волков Ю. А. Работа над живописными этюдами / Волков Ю. А. - М.: Просвещение, 1984.
10. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Волков Н. Н. - В. Шевчук, 2014. - 368 с.
11. Власов В.Г.Контражур // Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. - СПб. Азбука-классика, 2006. - Т.4. - С. 604.
12. Власов В.Г. Пленэр // Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. - СПб. Азбука-классика, 2007.- Т.7. - С. 504.
13. Власов В.Г. Пейзаж // Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. - СПб. Азбука-классика, 2007. - Т.7. - С. 230.

14. Власов В.Г. Перспектива // Власов В. Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. - СПб. Азбука-классика, 2007. - Т.7. - С. 329.
15. Власов В.Г. Этюд // Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 10 т. - СПб. Азбука-классика, 2010.- Т.7. – С.405.
16. Власов В.Г. Импрессионизм // Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства. В 8 т. - СПб.: ЛИТА, 2001. Т. 3. - С. 278- 283.
17. Гомберг-Вержбинская Э. Передвижники / Гомберг-Вержбинская Э. - Л. Искусство, 1961. - 138 с.
18. Ильена Т.В.История искусств. Западноевропейское искусство./ Ильена Т.В.- М. Высшая школа, 2013. - 368 с.
19. Импрессионизм в искусстве как новое виденье мира. [Электронный ресурс] / Краснякова Н.Н., Виноградова А. И. - Режим доступа к журн. <https://cyberleninka.ru/article/n/impressionizm-v-iskusstve-kak-novoe-hudozhestvennoe-videnie-mira>
20. Калмыкова В. Пейзаж в мировой живописи. / Калмыкова В. - Белый город, 2016. - 384 с.
21. Кеннет Кларк. Пейзаж в искусстве. /Кеннет Кларк. - М.: Азбука-классика, 2004. - 304 с.
22. Коняхин Г.П. А.И. Куинджи / Коняхин Григорий Петрович. - М.: Искусство, 1966.-104 с.
23. Манин В. С. А. И. Куинджи. / В. С. Манин. - СПб.: Художник РСФСР, 1990. - 160с.
24. Манин В.С. А. И. Куинджи и его школа. / В.С. Манин. СПб.: Художник РСФСР, 1987. - 215с.
25. Манин В.С. Изобразительное искусство. / В. С. Манин. - М. Советский художник, 1976. - 205с.

26. Мальцева Ф.С. Мастера русского реалистического пейзажа / Мальцева Ф.С. - М. Искусство, 1959. - С. 10.
27. Мешков В.В. Заметки пейзажиста. / Мешков В.В. - М.: Искусство, 1970. - 29 с.
28. Минченков Я. Воспоминания о передвижниках / Минченков Я. - Л.: Худ РСФСР, 1961. - 359 с
29. Минченков Я.Д. Куинджи Архип Иванович.- В кн. Воспоминания о передвижниках. - Л. Художник РСФСР, 1963.
30. Никитина И.П. Пространство мира и пространство искусства / Никитина И.П. - РГГУ, 2001. - 212 с.
31. Новоуспенский, М. И. Куинджи. / М.И. Новоуспенский. - Л.: Советский художник, 1965. - 66 с.
32. Носенко А.И. Пленэр в живописи Одессы второй половины XX - начала XXI века: дис.канд. иск. 17.00.05 // Носенко Анна Ивановна. - Одесса, 2006.
33. Носенко А. И. Кириак Костанди. Драматургия противопоставлений. // Образотворче мистецтво.-Одесса., 2009 №1. - С. 10-11
34. Островский Г.С. Как создается картина. / Островский Г. С. - М. Академия художеств СССР, 1962. - 57 с.
35. Пейзаж: от древности до современности [Электронный ресурс] / Хасанова Е.О., Окишева Л.А. // Электронный сборник статей по материалам XXXIII студенческой международной заочной научно-практической конференции. - 2015. - № 6. - С 66. Режим доступа к журн. [file:///C:/Documents%20and%20Settings/%8B/Downloads/6\(33\).pdf](file:///C:/Documents%20and%20Settings/%8B/Downloads/6(33).pdf)
36. Раздобреева И.В. Иван Иванович Шишкин / Раздобреева И.В. - Л. РСФСР, 1966. - 60 с.
37. Раздобреева И. Левитан. / Раздобреева И. - Л. Аврора, 1971. - 41 с.
38. Размышления о русской пейзажной живописи [Электронный ресурс] / Фокин К.В. // Вестник культуры и искусств. - 2013. - С. 127. Режим

- доступа к журн. <https://cyberleninka.ru/article/n/razmyshleniya-o-russkoy-peyzazhnoy-zhivopisi>
39. Ревальд Дж. История импрессионизма / Ревальд Дж. - М.: Искусство, 1994. - 106 с. - Ч.1.
 40. Рогинская Фрида Соломоновна. Товарищество передвижных художественных выставок: Ист. очерки / Рогинская Фрида Соломоновна. - М.: Искусство, 1989. - 429 с.
 41. Савинов А. Иван Иванович Шишкин. / Савинов А. - М.- Л.: Искусство, 1948. - 43 с.
 42. Русские художники. Кириак Костанди. Каменецкий Ф. [Электронный ресурс] - Режим доступа к журн. <http://www.liveinternet.ru/users/5124893/post411277761/>
 43. Своеобразие пленэрной живописи Одессы в контексте Европейского искусства (Ю. Егоров). [Электронный ресурс] / Носенко А.И. - Режим доступа к журн. <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16840/15-Nosenko.pdf?sequence=1>
 44. Стасевич В.Н. Картина и действительность. Пособие для учителей / Стасевич В.Н. - М.: Просвещение, 1978. - 176 с.
 45. Тарасенко А.А. Порталы мифа: Изобразительное искусство Одессы второй половины XX -начала XXI века в пространстве «большого времени» [учебное пособие] / Андрей Тарасенко Южно-Украинский национальный педагогический университет им. К.Д.Ушинского. Одесса, 2014. - 272 с.
 46. Тарасенко О.А. Вільний політ. Про життя та творчість одеського художника, голови Одеського відділення спілки художників України Адольфа Лози // Українська культура. - К., 1999 № 1. - С. 22-23.
 47. Тарасенко О.А. Народный художник Украины Адольф Лоза // Народный художник Украины Адольф Лоза. Каталог. - Одесса АЛЬМА-ПРЕСС,2000. - 80 с.

48. Тарасенко О.А. Мистецтво Одеси на межі ХХХХІ століть // Одеська обласна організація Національної спілки художників України. - Одеса: ГРАФІК ПЛЮС, 2006. - 176 с. - С. 6-15.
49. Тарасенко О.А. Человек и море в живописи Юрия Егорова // Искусство. - М. 1985. - № 1. - С. 21-24.
50. Тарасов Ю.А. Голландский пейзаж VII века / Тарасов Ю.А. - М.: Искусство, 1983. - 320 с.
51. Теоретические основы пленэрной живописи. [Электронный ресурс] / Антонычева Е.У. Режим доступа к журн. <https://lib.vsu.by/xmlui/bitstream/handle/>
52. Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. / Федоров-Давыдов А.А. - М.: Искусство, 1966. - 404 с.
53. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX- начала XX века. / Федоров-Давыдов А.А. - М.: Искусство, 1974. 208 с.
54. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. / Флоренский П.А.- М.: Прогресс, 1993. - 321 с.
55. Шорохов Е.В. Композиция: Учеб. Для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. / Шорохов Е.В. - М.: Просвещение, 1986. - 207 с.