Міністерство освіти і науки України

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Кафедра теорії та історії мистецтв

Кудельської Євгенії

**Європейський вплив на український живопис у картині В. Д. Орловського «На березі моря»**

**(курсова робота за ІІ кур)**

Керівник: канд. мистецтвознавства,

доцент Мархайчук Н.В.

Харків 2007

ЗМІСТ

Вступ 3

Розділ 1. Аналіз фахової літератури щодо пейзажного живопису кінець ХІХ — поч. ХХ ст. 4

Розділ 2. Мистецтвознавчий аналіз роботи В. Орловського „На березі моря”....................................................................................................11

Розділ 3.Пейзажний живопис у творчості В.Д.Орловського. 23

Висновки 35

Список літератури 37

Додатки

Вступ

Актуальність теми. Український пейзаж, як жанр сформувався у першій половині ХІХ століття, а вже з середини починається підйом, пов’язаний з реалізмом в зображенні навколишньої дійсності. На кінець ХІХ століття інші жанри поступаються пейзажу.

Кожного разу підходячи до осмислення пейзажного живопису українські митці намагалися вдосконалювати свою майстерність, прагнули віднайти щось нове. Вони постійно знаходились в пошуках нової інтерпретації природи, намагалися розглянути її з усіх сторін. Можна сказати, що питання природи не виходить з ужитку, тому на сьогоднішній день пейзаж являється актуальною темою в сучасній мистецтвознавчій науці.

Об’єктом роботи постає: Український пейзажний живопис ХІХ ст.

Предмет: Полотно В. Д. Орловського „На березі моря”.

Мета роботи полягає у виявленні європейського впливу на український живопис в картині В. Д. Орловського „На березі моря”.

Для вирішення цього питання нами було поставлено наступні завдання:

1. Зібрати та проаналізувати фахову літературу, що до пейзажного живопису кінця ХІХ-поч ХХ ст.

2. Реалізм в українському пейзажі кін. ХІХ — поч. ХХ ст.

3. Зробити мистецтвознавчий аналіз роботи В. Д. Орловського „На березі моря”.

Структура курсової роботи.

Робота містить вступ, два розділи основного тексту, висновки, список використаної літератури, додаток та альбом ілюстрацій.

Розділ 1

Аналіз фахової літератури щодо пейзажного живопису (кінець Хіх — поч.ххст.)

Пейзажами цікавилися ще з античності, люди намагалися збагнути його таємниці. Незнищенна тяга до прекрасного наштовхувала людей створювати щось прекрасне. Вони намагалися передати простір, об’єм, форму, проте, на початкових етапах це не дуже вдавалось. Минав час, мистецтво вдосконалювалось, митці знаходили прийоми, через які могли більш повніше зобразити об’єкт. Використання матеріалу було різне, однак, лише з Х ст. почали застосовувати масляні фарби [2, с73].

Темі пейзажного живопису приділялося багато уваги. Написана не одна монографія, в якій розглядається пейзаж. Можна сказати, що пейзаж був невід’ємною частиною повсякденного життя людини, тому в певних пейзажах ми можемо побачити зображення людини, і не лише однієї, але й колективу. Багато авторів розглядаючи пейзажний живопис ділили його на певні періоди, певні відрізки часового простору, а також пейзажі певних країн. За характером визначають певні види пейзажного живопису, зокрема марини — зображення моря, і так званні індустріальні пейзажі —зображення заводів, новобудов та ін. Можна зауважити, що з розвитком живопису в певній країні на нього міг мати вплив розвиток інших країн. Так ми можемо побачити, як на розвиток російського живопису мав вплив європейський живопис. Митці брали щось нове і виробляли своє власне бачення, процежуючи нові погляди через призму власного єства.

Була опрацьована певна кількість фахової літератури, проте, треба зауважити, що опису загальних відомостей про пейзаж знайдеться немало, а ось на конкретну тематику ще треба пошукати.

Використану літературу умовно можна розділити на дві групи. До першої групи можна віднести літературу, дослідники якої аналізують пейзажний живопис певної країни, певного періоду, епохи, розглядають пейзажі конкретних художників, їх творчість. Серед цих авторів можна виділити таких як А. А. Жаборюк, Б. Б. Лобановський, Н. Ю. Асєєва, П. І. Говдя та ін. До другої можна віднести літературу таких дослідників, які розглядають теоретичні проблеми живописного пейзажу. Перш за все це дослідження присвячені вивченню засобів художньої виразності живопису: композиційних рішень, колориту та ін засобів. Тому можна назвати таких авторів, які розглядали ці проблеми, як: М. М. Волков, С. М. Даніель та ін.

Розглядаючи монографію Н. Ю. Асєєвої „Українсько-французькі художні зв’язки 20–30-х років ХХ ст., в ній досліджується процес становлення та розвиток контактів між Радянською Україною та Францією. В мистецтві визначаються нові риси художніх взаємозв’язків між цими країнами ти іншими. Розкривається та простежується ріст популяризації українського мистецтва у Франції. Розглядаються питання взаємовпливу з обох сторін. Зазначимо, що на той час існують тісні відносини з європейськими країнами такими, як Італією, Францією, Фінляндією та ін. На той час велика увага приділялась вирішенню таких живописних проблем, як розробка та передача світло-повітряного простору, яскравість та безпосередність враження від явищ природи, втілення на практиці теорії кольорових рефлексів та ін. Тому українські художники брали активну участь у художньому житті Парижа. В цій монографії детально не розглядається творчість В. Д. Орловського, проте, деякі питання трохи розкриваються.

Окрім цієї монографії Н. Ю. Асєєва писала ще таку, як „Українські та європейські художні центри”. Це, так би мовити доповнення, та продовження попередньої книги. Проте, у цій книзі вона розглядає питання, які пов’язані з українськими митцями окрім російських, що вплинуло на їх оцінку писати пейзажі, на чому вони засновуються, а також вплив європейських художників на творчість українських живописців. Розглядаються зв’язки з значними культурними центрами провідних європейських країн, в яких формуються перетворення стосовно пейзажного живопису. Оцінка провідних центрів, що до ставлення вже відживаючої оцінки, яку застосовував академізм. Розкриваються нові тенденції, що до створення реального пейзажного живопису, що необхідно, щоб створити його реальним, як потрібно підходити до його трактування, а також його світлотіньове моделювання. Авторка намагалася проаналізувати найбільш яскраві приклади зв’язків українських художників з трьома європейськими культурними центрами на рубежі віків.

Якщо брати монографію А. А. Жаборюка, то тут досліджується розвиток українського живопису останньої третини ХІХ — поч. ХХ ст. В ній можна знайти розглядання творчості деяких українських митців таких як В. Д. Орловський та інших майстрів пензля. Розкриваються ідейно-естетичні проблеми боротьби в колі українських митців, показуються інтернаціональні зв’язки їх з митцями інших країн і передусім з російськими художниками–передвижниками. Дещо говориться про реалістичний напрям, який був характерний тому періоду. В його монографії розкривається питання стосовно біографії В. Орловського та періоду, в якому він працював, які впливи були характерні на той період, як працювали митці для освоєння певних правил що до пейзажу. Розглядаються питання, як передати колористичне звучання повітря, сонячне чи місячне світло, та багато інших питань, без яких не можна створити реалістичний пейзаж.

Дуже цікава монографія П. І. Говді „Володимир Данатович Орловський В. Д. Орловський 1842- 1914”, в якій автор зібрав усі данні, що стосуються біографії В. Орловського. Він дав детальний огляд творчості митця, а також європейський вплив стосовно його творів. Він розкриває навчання, причини поступлення, розвиток творчої людини, перераховує аспекти, яким чином художник виїжджає за кордон у пансіонерську подорож, як вплинули на нього погляди європейських митців. Так би мовити дається розкрита інформація що до біографії В. Орловського.

Якщо розглядати Образотворче мистецтво Радянської України, то в ньому у загальних рамках іде характеристика періоду, якому було характерне реалістичне відображення життя, його побуту, демократичної спрямованості народів. Розглядається як російська, так і українська культура, її взаємовплив між собою. Також розповідається про передвижництво. Дуже мало інформації подано по розгляданню таких проблем, як вплив європейських митців на український пейзаж.

Розглядаючи твір Б. Б. Лобановського та П. І. Говді „Українське мистецтво другої половини ХІХ — поч. ХХ ст. Нарис з історії українського мистецтва”, можна зазначити, що вони приділяють увагу пересувним виставкам, розповідають про талановитих живописців серед яких зазначають В. Орловського. Розповідають про його біографію, про поїздку за кордон, але про те як вплинула ця поїздка, яке відношення вона мала до українських живописців ми можемо не знайти.

Крім монографій розглядалися ще енциклопедії такі як Радянська, Митці України — Енциклопедичний довідник, Словник художників України. Розглядаючи ці книги можна зауважити, що як для енциклопедій, в них досить гарно описується життя, творчість В. Орловського, але все описується коротко. Занотовуються в книзі основні дати, назви картин, коротше кажучи — бібліографічні данні.

П. Білецький розглядав багато питань. З назви книги „Українське мистецтво у світовому художньому процесі” ми можемо здогадатися, що він розглядає не окремий період в українському мистецтві. Він починає розглядати образотворче мистецтво ще з первісних часів. У нього кожен розділ присвячений розгляданню певного періоду в мистецтві. Останній розділ присвячений образотворчому мистецтву другої пол. ХІХ ст. Він розглядає мистецтво в дуже широкому аспекті, поверхово дає подробиці періоду ХІХст, який вплив йому був характерний. Він розглядає також різних видатних майстрів.

Монографія П. І. Говді „Українське мистецтво другої половини ХІХ —поч. ХХст” цікава тим, що книга знайомить нас з українським образотворчим процесом другої половини ХІХ поч. ХХ ст. У ній подається історія боротьби кращої передової частини українських художників за утвердження ідейності й реалізму в мистецтві, його наближення до життя. Автор зупиняється на характеристиці художньої спадщини найвидатніших живописців тієї доби, розкриває значення цієї спадщини для подальшого розвитку українського мистецтва.

Найцікавішими є статті, виступи та інше. Серед багаточисельних є стаття про крелекцію П. І Харитоненка, в якій знаходилася картина В. Орловського. Розповідається де ця колекція була, які картини в ній були, а також куди вони потрапили після смерті власника.

Також розглядався журнал Оброазотворчого мистецтва 1981р №4, в ньому була стаття присвячена українському живопису ХІХ — поч ХХ ст. з приватних заібрань Києва. У статті розповідаолось про природу українського живопису ХІХ-поч. ХХ ст. його характерні особливості, а також йшлося про українських митців, які працювали у цеі період.

В журналі Мистецтво, в якому є стаття П. І. Говді — Пейзажі В. Орловського, він дає бібліографічні данні. Паралельно з ними він коротко описує період, в якому працював митець. Автор не розглядає знайомство з пейзажами митця — все у нього у загальному вигляді.

Дуже важливим являється журнал Студії мистецтвознавчі, в якому подається стаття Людмили Міляєвої — мистецтвознавця, яка зібрала архівний матеріал статей В. Д. Орловського. Вона надає всі листи, які змогла знайти в архіві Петербурзької Академії мистецтв. Там подані данні з того дня, коли художник вступив до Академії: його творчий шлях, звіти до Академії та багато іншого матеріалу.

У другій частині літератури розглядаються монографії, автори яких розглядають теоретичні проблеми. Серед них ми можемо назвати таких як С. М. Даніель, Н. Н. Волков, М. Алпатов, М. О. Тамручі, Ф.В. Ковальов, П. О. Білецький та ін.

У працях С. М. Даніеля „Мистецтво бачити” ми можемо знайти композиційне вирішення, що створює ритмічність картини, просторовість живопису, почерк живописця. Зсилаючись на його працю та беручи деякі цитати, переосмислюючи та застосовуючи їх, що до своєї роботи, ми можемо знайти композиційне рішення, ритм, кольорові градації та ін. прийоми живопису.

Н. Н. Волков „Колір в живописі” та „Композиція в живописі” розглядає все: композицію, колорит, насиченість та ін питання. Проте, якщо застосовувати його поняття до станкового живопису, то можна знайти деякі протиріччя. Розглядаючи монографію та застосовуючи їх на практиці, треба стежити за його думками.

Н. Н. Волков не обмежився однією працею. В його „Думках про мистецтво” крім розповіді про творчий процес, відношення до матеріалу є гарний пункт присвячений почеркові.

Цікавим є твір „Сприйняття картини”, в якому він детально розповідає як потрібно розглядати картину, яким аспектам треба приділяти увагу, щодо розкриття зображення.

П. О. Білецький „Мова образотворчих мистецтв” важливу роль надавав колориту, гармонії кольорів, композиційному вирішенню та іншим питанням, які характерні живопису.

Н. О. Тамручі та А. Д. Альохін дуже поверхово розглядають теоретичні проблеми, проте в їх працях можна знайти шедеври живопису, творчі портрети про художників та інше. М. Алпатов „Композиція в живописі” розглядає художні аспекти, проте інтерпретирувати та застосувати їх майже неможливо.

**Висновки до І розділу**

Таким чином, літератури, в якій осмислюється український пейзажний живопис певного періоду відносно небагато. Важливий матеріал подається у монографіях Н. Ю. Асеевої, А. А. Жаборюка, П. Н Говді, які подають, як біографічні данні В. Орловського, так і зокрема данні про період кінця ХІХ–поч.ХХст., в якому В. Орловський працював, що було характерним у той час, що впливало на погляди українських митців. Іде стиль осмислення ідей, які впливають на живопис митців. Розглядається переомислення європейських ідей та тлумачення їх з точки зору україїнсокого живопису.

Розділ 2

Мистецтвознавчий аналіз роботи В. Орловського „На березі моря”.

Великий досвід роботи з пейзажем накопичили в своїй практиці українські художники. Адже саме в цей період спостерігається розквіт соціально забарвленої жанрової картини. І звичайно, в творчості провідних майстрів великого значення надавалося виражальним можливостям пейзажу.

Як було сказано вище, обрана робота В. Орловського „На березі моря” є соціальним пейзажним живописом, який він написав у постфранцузький період 1884 року. Під час написання цієї картини, на митця дуже вплинула пенсіонерська подорож за кордон, де він вивчав мистецтво барбізонців і в той же час сформував власне художнє мислення.

Зауважимо, що автору хотілося створити пейзаж реального світу, де все б виглядало правдиво. Знайомство художника з французькою, італійською та іншими виставками і художниками дозволило йому пізнати особливості живопису, його реальність відтворення на холсті, передача кольорової гами. Можна сказати, що спілкування з видатними людьми лягли в основу написання пейзажу, обумовивши його пластичне та колористичне вирішення, особливий ритм і динаміку мазків, зіставлення кольорів, нюансів, які перебувають у процесі безперервного руху і мінливості.

В основу написання картини було покладено постфранцузькі ідеї. Для українських художників того періоду було характерне відображення реалістичних тенденцій того часу, які полягали у передачі світло-тіньового моделювання передачі світла, повітря, тобто, створення реалістичної дійсності у картині. Тому, в роботі відчутне нашарування європейського впливу на реалістичність манери данного живопису. Після історичного живопису на художньому поприщі важливе місце займає пейзажний живопис, з розвитком якого людина стає частиною цього простору. Можна сказати, що людина і природа взаємодоповнюють один одного. Надається важливе місце не тільки зображенню природи, але і навколишньому середовищу, серед якого можна виділити шляхи, хутори, левади та ін. Тому, в пейзажі може бути виявлено зображення не лише марин, або лісу, але і зображення людини, а також можуть бути присутні так званні індустріальні простори.

На кінець ХІХ століття пейзаж виходить на передові позиції. Людина починає бути задіяна у пейзаж, чи то марину, тому що вона являється найближчою до них. Тут і розкривається взаємозв’язок природи і людини, соціальне звучання, яке виражається у постаті та у побудові композиціі.

Площина являється композицією картини, на якій зображений пейзаж моря одного осіннього дня. Відмітимо, що В. Орловському у зв’язку зі станом здоров’я було характерно писати у теплий період, тому більшість картин написана у весняно-осіній період.

У картині явно наявними є три плани: перший— зображення чоловіка з собакою, другий — морська гладина, третій — комплекс будівель, ймовірно, щовидніється індустріальне підприємство. ледь бачиться на горизонтній прямій, проте ми можемо сказати, що то видьніється комплекс побудов, можливо це індустріальне підприємство. Воно відіграє особливе значення так як цей центр вказує на соціальність пейзажу. Він ледь видніється, проте він є. Передній план відокремлюється від другого полосою хвилі, яка світліша полоси синього моря та темніша горизонта.

Композиція полотна чітко продумана, кожен предмет у просторі має своє визначне місце. Композиційним центром полотна є чоловік, який стоїть на березі моря. Чоловік розташований справа від центральної вертикальної лінії композиції (іл 3). Зрозуміло, що автор повинен був виділити головну постать у картині. Але можна поставити тут питання — чому фігура децентралізована? Можливо, коли б автор її розмістив у центрі, вона б краще виглядала? Однак, не завжди головна постать гарно виглядає у центрі. Якщо розглядати пейзаж марин, то морю необхідний простір, глибочинь, а якщо змістити фігуру ближче до центральної вертикальної лінії, тобто лівіще, то простір між фігурою і рамою буде зажато, в результаті чого простір на картині не буде відчуватися і це вже, можна так сказати, не буде пейзажем марин.

Три четвертих полотна займає небо. Лінія горизонта розмежовує небо та землю.Розглянемо побудову відрізків золотої пропорції [21, с10-15]. Якщо винайти лінії золотого перетину, центр буде знаходитись, майже на середній горизонтальній лінії неба (іл. 2). Можна знайти відрізки золотого ділення наступним чином. Це роблять геометричним способом. Тобто: 1/ з правого нижнього кута ставиться перпендикуляр вгору, який дорівнює1/2 нижньої сторони картини; 2/ від точки з правої сторони картини проводим діоганаль до нижнього лівого кута. На цій діоганалі відкладаємо відрізок, який дорівнює перпендикуляру. Відрізки золотої пропорції виражаються іраціональною дріб’ю, округлюючи її до 0, 62 та 0, 38. Тому нижню сторону картини ми помножуємо на ці числа і отримуємо нерівні відрізки (іл. 7). Розділивши картину на певні відрізки АВ, ВС, СД, АС, ДЕ ми отримуємо дві пропорції золотого перетину. Одну пропорцію ми відокремимо лінією, іншу — пунктиром (іл. 6). Виходячи з цього ми можемо сказати, що фігура людини у картині В. Орловського „На березі моря” розміщена (майже) на лінії золотого перетину у правій частині картини. У нижній частині можна побачити ділення на три рівні частинки геометричним способом. Їх утворюють: море в лівій частині картини до краю берега, найбільш приближеного до моря, друга частина від краю берега до постаті собаки, та третя включаючи її край берега, море — до правої частини картини. (іл. 6). Також ми можемо знайти лінію золотого перетину на картині по горизонталі, для цього нам потрібно лише провести діоганалі. Їх стик з лініями золотого перетину по вертикалі покажуть точки, через які будуть стикатися горизонтальні лінії золотого перетину (іл. 2, 3).

Для того, щоб максимально виявити динаміку композиції ми маємо знайти на картині лінію прямої перспективи. Вона буде виходити за межі картини з правого боку. Крім цієї точки ми можемо знайти ще одну точку, яка вже буде знаходитись на площині картини. Таким чином ми знайдемо дві композиційні точки, які нашаровуються одна на одну. Стикаючись вони утворюють сітку прамокутників, правельної та неправельної форми, яка розташовується на картині.Відтак ми можемо сказати, що динаміка картини надається за допомогою двох точок. Лінії, які будуть виходити з цих точок будуть утворювати піраміди, верхівки яких будуть знаходитись як на площині, так і поза межами картини. Утворені піраміди будуть динамічними, тому що вони знаходяться у русі. Їх основа майже не буде знаходить на горизонтальній площині. Композиція являється віялоподібною (іл. 4).

Можна сказати, що простір картини перетворюється в анфіладу безкінечної глибини. Митець детально не вдивляється у предметні деталі пейзажу, інакше б виникло велике різноманіття предметних кольорів. Він зберіг цільність сприйняття, виходив з основного контраста синьої далечини. В картині присутній вузький діапазон змін кольору та світлоти. Яскравість та затемненість, важкість плями, розташовує фігури та предмети по ступені їх складності, визначає порядок читання композиції. Саме тому головна постать зразу кидається в очі, хоча і не розташована в центрі, її силует більш пророблений, чіткий, розташований на передньому плані. Інші деталі йдуть в глибину, розміщуючись на другому, третьому плані, проробка їх контурів не чітка. Простір будується трьохплановістю, яка створює глибину картини. За рахунок низького горизонту відмічається глибока просторовість, можна сказати, безмежність. Ще вона виявляється нашаруванням хмар одна на одну, яка дає відчуття неосяжності, безкінечності. Просторовість картини зображакється ще лінією горизонта, хвилями, а також насиченою кольоровою гамою.

Хоча митець детально не відобразив ландшафт, проте ми вже помітили, що третім планом буде являтися низка побудов, які розташовуються одна біля одної, стисло, пліч-о-пліч. Навпаки, крім того, що розвивався пейзаж — йому було характерне зображення міста, індустріі. Впровадження „антиакадемічних” принципів не означало, що пейзаж повинен зображатися без присутності індустріального комплексу. Треба було показакти всю реалістичність руху, яка була характерна на той час. І не випадково ми можемо зустріти у тексті А.Д.Альохіна , що існує як пейзажний живопис мари — зображення моря, і так званні індустріальні пейзажі — зображення заводів, новобудов та ін.

Картина В. Орловського „На березі моря” виражається динамічністю, розвитком, ритмом, тобто являється свідотством життя. Зсилаючись на С. М. Даніеля, якщо розглядати симетричність, то картина має динамічну симетрію, так як вона не спроможна сполучатися з собою за допомогою відображення, або за допомогою поворота навколо центра. Центром буде являтися фігура чоловіка. Картина буде мати змінене співвідношення перцептивних сил — рухливих сил сприйняття. Якщо розділити картину навпіл по горизонталі, то золотий перетин нижнього прямокутника ми маємо, а золотий перетин верхнього прямокутника буде ідентичним (іл. 5).

Фігура чоловіка та фон взаємодоповнюють один одного. Як стверджує М. Алпатов, „фон у картині повинен слідувати основним рисам фігурної композиції, служити її немовби акомпонементом”, тому силует людини набуває плавних, пишних форм [1, с. 102 ].

Аналізуючи полотно, ми бачимо, що картина розділена на дві частини земне та небесне. Розділом буде являтися горнизонт, який на картині занижений. Центр композиції зміщен у праву сторону і ним буде являтися фігура чоловіка та собаки, яка вписується у трикутник (іл. 4). Розглядаючи, ми можемо побачити, що вся композиція складається з трикутників: по-перше це основна композиція, по-друге композиційними трикутниками можуть складатися хмари, по-третє море утворює трикутник починаючи з права наліво. Площина, на якій знаходиться чоловіча фігура, буде теж являтися трикутною площиною Тому у картині створюється ритмічність, яка простежується в горизонтальних, вертикальних лініях та в косих діагоналях. Окрім трикутників ми можемо побачити напівколо, яке виявляється написанням берега: з правої сторони край берега з лівої — омивання берега хвилями моря. Це все ще доповнюється окресленням хмар та контурами чоловіка і собаки. Навіть хвилі утворюють трикутників. Розглядаючи третій план ми знаходимо низку трикутників (іл. 8), які знаходяться один біля одного. Спираючись на період, в якому працював майстер, відмітимо, що на третьому плані знаходиться комплекс новобудов промисловості, можна вважати, що то є індустріальне місто.

В. Орловський був майстром сонячного пейзажу [19, с121], тому у картині зображено літній день, дещо похмурий. Небо затягнуто хмарами, проте сонячні промені розрізають простір хмар, що створює багату серію колористичних нюансів та градацій (іл. 10, 11). В картині відчувається сила та краса моря, що тягнеться аж за горизонт. Враження безмежної долини підсилюють хмарки, що пливуть у блакиті неба.

Якщо розглядати світові аспекти, то у своєму полотні митець зобразив другу половину дня. Людина стоїть на березі моря і дивиться у далечінь. Золотий промінь сонця, догораючи, кидає відблиски на небо та на море, посилюючи її загальний характер. Сонце своїм золотим сяйвом пронизує водяний пил, який провисає у повітрі, піну та хвилі, які прибиваються до берега (іл. 11, 12, 13, 14). Мальовнича пишність догораючого сонячного дня над морем, передається художником чудовою сміливістю та силою. Він поєднав в єдине ціле золотисті, голубі, сірі та коричневі тони. Усе в картині знаходиться в русі, інколи, здається, що кольори змінюють один одного

Загальна композиція пейзажу є ефектною та багатозначною. Колорит виведений із законів природи. Художник відтворив світло-насичені та темно-насичені кольори (поєднання світлоти та насиченості), характерні холодні та теплі тони. В основному автор застосовує холодну гаму кольорів, в якій простежується невелика кількість теплої гами (іл. 1). Контраст тіні та сильного світла на відкритому повітрі це проблема другої половини ХІХ століття. Як зазначає Волков «тло і фігура контрастують через використання світла та кольору, тому поява контрасту тим сильніша, чим насиченіший колір навколишнього поля навколо фігури. Контраст сильніший по краям фігури (краєвий контраст)» (іл. 1). Зазначимо, що картина як витвір мистецтва — багатослойна структура, компоненти якої зв’язані між собою, переплітаються. Якщо говорити про контраст, то хмарки темно-сирі на синьому фоні під впливом сонячних променів будуть ближче до помаранчевого кольору (мал. 10). Цей прийом розповсюджений у європейському живописі [11, с.263] (іл. 11).

Якщо розглядати кольорову гаму, то зі слів Даніеля, «основними спектральними кольорами прийнято вважати тріаду: червоний, зелений, синій, яку ми можемо побачити на картині у різному співвідношенні». Також ми можемо побачити, що Даніель у своїй роботі розділяє кольори по кольоровому тону на теплі та холодні. «Жовтий, помаранчевий та червоний відчуваються як теплі; фіолетовий синій та зелений як холодні» Як помітив П. О. Білецький „теплі тони збуджують, холодні заспокоюють. Емоційний колір залежить від його насиченості та світлоти”. Має місце основний світловий акцент у лінії горизонта, який створює перспективно динамічний ефект [15, с.114, 116].

Полотно В. Орловського «На березі моря» виявляє індивідуальне світовідчуття автора. Трактовка деталей на картині пов’язана з загальним холодним колоритом, виділившим чоловіка та собаку на всьому фоні. Головна фігура розташована на пісчаному березі, який веде до моря. Головні фігури майже не відрізняються по темноті, вони утворюють одне ціле. І в цьому є смисл. Чоловік пристально дивиться у далечінь в його жесті ми читаємо деяку напругу, можливо тугу чогосьминулого, пройденого, якого вже не повернути. Обличчя чоловіка вдивляється вдалечінь. Ймовірно, він дивиться на пароплав, намагаючись розпізнати найважливіше.

Колорит обумовлений методом нанесення фарб, який оснований на змішанні кольорів. У картині використано темний колір з різноманітними відтінками. Надається перевага складним кольорам, тобто автор поєднує не тільки три кольори але і більше, проте насиченість зберігається. Автор надає перевагу таким кольорам як синій, білий, коричневий. Крім колориту, який базується на кольоровій зав’язці та на протиставленні, протиріччі світлого та темного, одного колориту та іншого, існує ще в картині кольоровий стрій. Він базується на гармонічній парі поєднання голубого та білого, темного-коричневого та синього. Кольори, які застосовував майстер, мають насичений колір, тому що, як показує історія — європейського мистецтва, на той час любили використовувати контрасти.

Хвилювання, які зазнає людина виражаються тут хвилюванням моря, його динамічністю. Всі „важкості” руху картини є не що інше, як розкриття смислу. Тому ми можемо сказати, що автор відобразив ту атмосферу переживань, яка була характерна тому періоду, і не випадково він взяв вид марин. Темі моря характерний і спокій, і бурхливість, і перевтілення (іл. 13, 14). Також разом з морем стан неспою цього стану неспокою у хмарах. Невипадково митець застосовує як світлі кольори так і темні, насичені світлотою. Як зазначає Н. Н. Волков «виразність кольору — головна внутрішня основа колориту картини». Тому, можна сказати, що виразність кольорів, поєднання, несуть у собі відголос людських почуттів та елементів пізнання життя [9, с.128]. Окрім того ще прописується простір води, її колористичне вирішення, попадання світових променів на гладь, відтворення хмарок з м’яким нюансуванням кольору та світловими переходами.

В центральній фігурі закладене велике психологічне навантаження. Тут контрастують світлі і темні кольори. Темна постать являється різким контрастом на світлому тлі. Постать чоловіка є статичною, проте вся композиція є динамічною. Психологізм, який втілив В. Орловський у своїй картині, є шедевром. Сприйняття та переосмислення композиційного вирішення на шкалі європейського світобачення є найважливішим живописним багатством. Тому, спираючись на Н. Н. Волкова, ствердимо, що „чим переконливіше, яскравіше, реалістичніше буде витвір мистецтва, тим менше підстав для довільних домислів та довільної сотворчості глядача”. З цього можна зробити висновок, що картина побудована таким чином, що все в ній є зрозумілим: і композиційна постанова, і колористичне вирішення, фон і таке інше [8, с.16].

Якщо говорити про збереження картини, то воно є не ідеальним; ми можемо побачити на всій площині картини кракелюри, які утворились з часом. Кольоровий шар з часом тускніє, кольори стають не такими як вперше були використані. Можна сказати, що автор застосовував як пастозні мазки різної сили і об’ємності, так і легкі, ледь помітні. Також використовував лесіровку. Альохін зазначає, «що при лесіровці тонкі, прозорі та напівпрозорі шари накладаються на інші, добре просохлі, щоб надати їм необхідну силу та чистоту тона». Виконаний лесіровками твір набуває дивовижну світлоту, насиченість, та звучність фарб [2,с.72]. Зазначимо, що на той час В. Орловський був майстром пейзажного живопису і це відчувається у тому, як митець наносив мазки (іл. 13, 14, 15). Гарно він виявляє перехід від світлого до темного за допомогою світлових розтяжок. По цьому ми можемо сказати, що йому була властива впевненість, цілеспрямованість в досягнені певної мети. Це автор, який самоствердився, пройшов не легкий шлях розвитку, щоб досягнути успіху.

Картина знаходиться у рамці, що є для картини важливим. Сприйняття картини залежить не тільки від того, що написано на ній, але і від того, як картина оформлена, це нібито людина, яка є одягненою. Звісно, тієї справжньої рамки, яка існувала вперше, ми не знайдемо, проте можна задовольнитись тим що є. Як стверджує С. М. Даніель, „рама — межовий знак картини, її крайність та границя. Одночасно вона — ворота, двері, вікно у той світ, де людина впізнає себе у магічних перевтіленнях, які творяться живописом”. В кожній картині рама носила свою орнаментацію. Виходячи з цього, можна сказати, що картина має прямокутну форму, а її сторони можна трактувати як орієнтир по сторонам світу, тому земний простір розділяється двома вісями — горизонтальною та вертикальною. Їхня їнтерпретація як праве ліве, верх низ [15, с.70].

Кожному митцю властивий свій почерк письма. Після того, як В. Орловський побував за кордроном, у нього виробляється самостійна техніка письма. Він намагається відійти від академізму. Як зазначає Н. Н. Волков, „у митця завжди є спокуса заявити про свою індивідуальність шляхом вироблення оригінального та незмінного, саме свого почерка”. Те, що В. Орловський відмовився від академічного письма, все це буде сприяти глибокому перетворенню творчого процесу [10, с.125-126].

**Висновки до ІІ розділу**

Аналізуючи полотно ми прийшли до таких висновків. Кожен з елементів на полотні має свій сенс, який визначає чи доповнює ключовий замисел всього твору. У творі взаємодоповнюються статика та динаміка. Це виражається у центральній фігурі та поєднанні пейзажного живопису, які взаємодоповнюють один одного, складають діалог між собою.

Велике значення у роботі надається композиції, кольоровій гамі. Зазначимо, що у побудові колориту картини використано співвідношення холодного та теплого тонів. Застосування холодних відтінків ми можемо знайти у зображені моря, берега, та декілька, в хмарах. Також були використані і теплі відтінки це ми можемо побачити у хмарах, відблиску на хвилях та в індустріальному комплексі, який, якщо уважно придивитись, подається лінією світлого кольору. Для того, щоб підкреслити контури фігури, берега, було використано контраст темного і світлого. Центральна композиція чоловіка, собаки, та берег написані темними кольорами, іншому простору надається світлота, іде співвідношення тонів. Фігура та фон взаємодоповнюють один одного. Багатство блакитного кольору підкреслює всю гаму робочої композиції. Це надає їй своєрідної єдності. Не випадковим є те що автор використовує контраст світлого та темного колориту. Митець надає перевагу саме такій кольоровій гамі, оскільки я вважаю, що саме така кольорова гама була характерна періоду того часу для створення марин. Він повинен був зобразити повітря, світло, та відтворення реалістичнсті, тому саме ця гама на мою думку здається яскравим відтворенням маринистики реальності. Надається перевага складним кольорам, немає чистого кольору, використані різноманітні градації світлого та темного. Можна сказати, що це пейзаж не тільки марини, але і індустріальний. Всі акценти, які закладені в картині того часу, звертають увагу на те, що пишуть художники конкретні земні пейзажі, ту обстановку, в якій живуть прості люди. Відображають життєвий образ природи того часу.

**Розділ3**

Пейзажний живопис у творчості В.Д. ОРЛОВСЬКОГО

Полотно В. Д. Орловського „На березі моря” 1884 року. Спочатку ця картина знаходилась у Натальївському музеї (1), а з 1930 року – у Харківському історичному музеї. Коли у 1934 році відкрилась Картина галерея Харківського державного історичного музею, цю картину направили туди (нині ХХМ), де вона виставляється у постійній виставці й в наш час [18, с. 6–8; 26, с.89-90].

На межі Відродження XIX поч. XXст, на зміну класицизму та романтизму приходить новий стиль — реалізм. Саме в ньому художники вбачали справжній розвиток мистецтва. Основними гаслами митців були: ідейність, народність, реалізм, який отримав втілення в Росії у XIX ст. Цей період пов’язаний з діяльністю Товариства пересувних художніх виставок, яке виникає у 1870 році та існує до 1923 року, визначаючи ідейну спрямованість творчості російських і українських художників. Саме в цьому середовищі відбувається підйом пейзажного живопису на новий ідейно-художній ступінь, збагачення його декоративними, соціальними мотивами [2,с.97,38].

Українські майстри, які мали широке визнання, працювали і поза межами України. Ті що працювали на Україні, їх кількість зводиться до мінімуму [5, с.15,16]. Крім основних тем українського живопису митці прагнуть розкрити красу природи і людини. Тому, улюбленими темами митців стають селянський побут та природа. У другій половині ХІХ поч ХХ ст. в Українському живопису починає панувати демократична течія. Це, так би мовити, був протест проти жорстокого національного гноблення, коли переслідувалось все українське [18,с.20]. Художники-пейзажисти розглядають у цей період красу рідної природи не у виняткових її краєвидах, а в звичайних простих буденних мотивах, які є близькими і зрозумілими кожній людині. Створюючи живописні полотна, митці намагалися сповнювати образи рідної природи глибоким соціальним змістом, в результаті чого полотна були близькими до народу. В українському живописі найбільшого розвитку набули побутовий і пейзажний жанри [17, с. 27; 33, с. 6, 7].

Великий досвід роботи з пейзажем нагромадили українські художники. На перших стадіях розвитку точилася боротьба за подолання академічного розуміння, ролі й місця пейзажу в тематичній картині. Адже, згідно класичного канону, яким керувалася Академія мистецтв, ландшафт мав доповнювати зображену сцену, створювати відповідне середовище для дій [19, с. 26].

Звіт після піврічного перебування ка кордоном характеризує погляд В. Орловського та свідчить про реалістичний напрям молодого митця. З іншої сторони, художник не вважав правильним сліпе копіювання натури: „Задача художника — изображением предметов и эффектов, существующих в природе, передать свою мысль, свое настроение. Иначе же он становится, чем-то вроде фотографического объектива — не более [29, с.419].

Закінчивши Петербурзьку Академію мистецтв, в яку він вступив у 1861 році (2), з золотою медаллю, він одержує право на трьохрічну пенсіонерську поїздку за кордон [18, с.43; 26, с.115; 31, с.168].

Від’їжджаючи у пенсіонерську подорож за кордон художники мали можливість копіювати твори майстрів відродження в Італії, у Франції, мали можливість не тільки вдосконалювати свою майстерність, але й виставляти власні твори в Паризьких салонах [3,с13].

Від тоді В. Орловський створює картини, в яких оспівує епічну велич природи, утверджує її зв’язок з людиною [27,с.122]. За кордоном художник багато працює, вдосконалює свою майстерність. Проте, життя на чужбині обмежувало його, а чужда природа не надихала, тому він писав у звіті „Пока я пользуюсь моими этюдами, писанными в Крыму, а теперь намерен заняться преимущественно изучением натуры. Мотивы же здесь собирать, думаю не стоит, они чужды мне как и каждому русскому» [29, с.429]. У своєму звіті, який було надіслано через пів року до Академії мистецтв, він викладав вже досить самостійний, оригінальний погляд на нове пейзажне мистецтво. Це свідчить про реалістичний напрям молодого митця [25, с. 115], (7). «Известно всякому, писал В. Орловський в 1870г., что прежде натура пейзажистами изучалась мало. Достаточно было, чтобы дерево напоминало дерево, чтоб в камне можно было узнать камень и т. д. В основании же картины лежала часто идея, которая и выкупала все недостатки. Естественно, что мало помалу такое направление изменилось. Стали требовать все белее и более близкого выполнения натуры, и этим путем пейзажное искусство движется вперед и по настоящее время» «…художники-пейзажисты делились постоянно на две категории: одни увлекались всегда идеей мотивом, а другие пробовали и пробуют фотографически передать натуру. Думаю, что всякая из этих категорий крайность, всякая из них ошибалась, преследуя, таким образом, исходную цель искусства только в половину. Задача художника изображением предметов и эффектов, существующих в природе, — передать свою мысль, свое настроение. Иначе же он становится чем-то в роде фотографіческого объектива—не более» [7, с.11-13; 29, с.419].

Звіт після піврічного перебування ка кордоном характеризує погляд В. Орловського та свідчить про реалістичний напрям молодого митця. З іншої сторони, художник не вважав правильним сліпе копіювання натури: „Задача художника — изображением предметов и эффектов, существующих в природе, передать свою мысль, свое настроение. Иначе же он становится, чем-то вроде фотографического объектива — не более [29, с.419].

Період написання картини В.Орловського „На березі моря” являється постфранцузьким, коли художник повертається до Росії після пенсійної відпустки у1872 році. Зразу ж по поверненні з-за кордону В. Орловський подорожує по Росії. Осінь та зиму художник проводить в Петербурзі, де працює над пейзажами [7, с. 15].

По приїзді стає членом Товариства пересувних виставок, яке виникло у 1870 році, де і експонуються, в тому числі, його картини. З 1874 року В. Орловський являється постійним учасником академічних виставок. У 1874 році В. Орловського обирають академіком (за пейзажі „Піски” та „Перед шквалом”, та ще шість інших картин, які експонувались на академічній виставці [29, с.420] (4), а у 1878 році і професором за успіхи впейзажному живописі та за картину „На покосі”. Згодом його призначають керівником пейзажної майстерні[36, с.65; 23, с.78,103; 7, с. 15, 37, с. 62; 24, с.436], (5, 6).

Крім мотивів природи Петербурга з околицями в 1878 року В.Орловський починає писати Малоросію, зупиняючись головним чином на сонячних ефектах [7, с.16]. Від тоді В. Орловський багато подорожує Україною, малює краєвиди Криму, Кавказу, удосконалюючи все більше свою майстерність. Живописець збирає багатий етюдний матеріал, на основі якого пише великі, завершенні пейзажні картини. Через деякий час майстер оселяється в Києві, де ще міцніше пов’язує свою творчу діяльність з рідною Україною. Багато й з-захопленям майстер малює живописні ставки, села й хутори, українські степові далі, відтворюючи їх у панорамному розмаху й величі [21, с.162; 17, с.24].

Якщо до цього (ранній творчості) В. Орловському були притаманні риси романтичного сприйняття навколишнього світу, академічна умовність, про що свідчать не лише об’єкти зображення, але й ми можемо побачити все це в композиційні побудови світло-тіньові ефекти, колорит тощо [17, с. 43-44; 37, с. 62; 12, с.5; 21, с.164], то від кінця 70х рр. Ситуація значно змінюється.

Одним з пенсіонерів, який поїхав, за порадою А. П. Боголюбова до Парижу, був В. Орловський, якого можна вважати першовідкривачем барбізонців для української пейзажної школи. Працюючи у Франції він прагнув вникнути у суть новаторства барбізонців. Необхідно зазначити, що саме відхід барбізонців від умовних пейзажних композицій та звернення до реальних мотивів вітчизняної природи знайшли втілення у подальшій художній творчості В. Д. Орловського. Художник намагався проаналізувати творчість майстрів барбізонської школи [4, с.18]. Він з жадобою бігав та розглядав картини видатних майстрів Коро та ін. Через рік він знову звітує до Академії художеств [25, с.119 ] (8).

Перебуваючи за кордоном (в Німеччині, Франції, Швейцарії й Італії) В. Орловський вивчає європейське мистецтво, його сучасні пошуки, оглядає музеї у Берліні, галереї в Дюсельдорфі, Кельні, потім, у Парижі — зали Люксанбурга, Лувра та ін., де студіює твори видатних західноєворпейських живописців [21, с.162]. Багато часу присвячує писанню натури. На виставках знайомиться з творами сучасних йому майстрів. У Франції він стає свідком того, як художники працюють на лоні природи [27, с.122]. Уже тоді В. Орловський, осмисливши розвиток основних течій і напрямків західно-європейського мистецтва, виробив самостійний погляд на актуальність пейзажного живопису [12, с.6; 7, с. 11].

В Парижі художник знайомиться з приватною комерційною картиною виставкою, відвідує вперше паризьку річну виставку. В Меккє європейських художників — у Парижі — А. М. Боголюбов показав В. Орловському майстерні французьких знаменитостей — Дюпре та ін, давши рекомендацію пристроїтися до якої-небудь майстерні, проте В. Орловський йшов своїм шляхом. Після Франції, у зв’язку з франко-пруською війною митець їде до Швейцарії, кинувши на призволяще усі свої етюди, картини та речі. У Швейцарії художник відвідав художній музей в домі місцевої ратуші і постійну виставку, де, однак, не знайшов нічого надзвичайного по частині пейзажу. Після цього зробивши декілька ескізів в околицях Женеви, він поселився в селі та працював з натури (етюди). В його звіті, який він надсилає до Академії він робить заміточку, щодо природи Швейцарії. „Природа Швейцарии показалась мне слишком громадной, чтобы из неё можно было делать верные и хорошие картины. Редкий мотив уменьшается в угол зрения. Взявши же его на дальней дистанции — утрачивается присущий месту грандиозный характер” [7, с. 13-14]. Згодом, коли починаються дощі та холоднеча В. Орловському стає важко працювати і він відправляється до Італії, де відвідує галереї Флоренції та Риму. В Італії він провів рік, зиму працював в Римі, а влітку в його околицях та поряд з Неаполем. Він пише про красу італійської природи, разом з тим згадує і про Батьківщину: «Крым живописностью своих мест немного уступает Италии. Хотелось бы, чтобы наши русские пейзажисты занялись этой страной, то есть Крымом, более серьезно, ровно, как и Кавказом, и вытеснили те предвечные понятия о незаменимости у Швейцарии и Италии, которые заставляют восхищаться всем здесь и ничего не видеть у себя. Нет, мне кажется, сколько я теперь судить могу Россия не уступит в своей живописи ни одной стране Европы уже просто потому, что она вмещает в себя всех степеней климаты, а вместе с ними и их природу» [29, с419-420]. Митцю дуже подобається природа Італії і він знову звітує до Академії [25, с121], (9). Перебуваючи тут він пише дві картини, мотивом яких стають береги Женевського озера. Окрім картин він пише етюди. В. Орловський мав намір присвятити себе вивченню морин, чому сприяв теплий клімат, який давав можливість працювати і взимку. У 1872році В. Орловський прислав на академічну виставку дві свої картини, на одній з яких був відтворений мотив повітря та моря. Проте закінчувався трьохрічний срок і В. Орловський повинен був вертатися до Петербурга [7, с. 15]. В цей час він надсилає звіт, де просить зозтатись ще ненадовго [25, с. 121 ], (10).

Перебуваючи у пенсійній відпусці молодий художник зумів розібратися в основних течіях та напрямках мистецтва Західної Єворпи, та створити свій самостійний погляд на актуальні завдання вітчизняного пейзажного живопису [12, с. 10].

Після пенсійної відпустки, по поверненні додому, в Росію (11), починає подорожувати [25, с. 122]. Тут В. Орловському було дано ще три роки пенсіонерства для вивчення рідної природи. Він подорожує по Росії створюючи один етюд за другим. Особливо напруженими для художника була весна та літо, коли була можливість працювати на воздусі. Він пише то запорошену дорогу, то освітлене вранішнім сонцем узлісся лісу, то палючій літній день. Сам В. Орловський говорив: „ Этюды — часть моей души” [29, с.420]. Осінь та зиму проводить у Петербурці. Перший час замовлення художника йшли невдало, і все це продовжувалось до того часу, аж поки він не почав писати руську природу — пейзажі з південим сонцем, починаючи з „Вигляду села Кокоз в Криму” (1868). Восени та влітку живописець писав етюди, відмічаючи зміни в освітленні, воздусі, рослиності. Взимку ці етюди розроблялися у картини, які розходилися миттєво з майстерні художника [7. с. 15; 31, с.24].

Через рік В. Орловський знову їде до Італії, для того, щоб краще вивчити море, набратися необхідних йому вражень. І вже на виставці 1876 року з’являються його пейзажі „Везувій”, „Рибаки”. Майже щорічно роботи В. Орловського з’являються на виставках [29, с.420].

У живописі барбізонців, які увагу приділяли національним мотивам, реалістичному, проникливому трактуванню ландшафтів Батьківщини, художники знаходять нові імпульси до власної творчості. Вони намагаються позбутися умовностей академічного живопису і відтворити правдиві образи національної природи, проникнути в глиб національного характеру [3, с. 5, 13].

Таким чином, молоді українські художники вчились у барбізонців і привносили до своїх пейзажів теплоту, ліризм українського мистецтва. Завдяки впливові барбізонців у кінці XIXст. палітра українських творів стала світлішою, на зміну класичного пейзажу приходе невимушене, емоційне зображення широкого простору: шляхів, хуторів, левад. Особливо життєвими зробились пейзажі українських майстрів завдяки світлу та повітрю. Українські художники вирішували у своїй творчості проблеми, що стояли на той час перед російськими та українськими художниками — реалістами, використовуючи технічні досягнення французького мистецтва [3, с. 15].

Творчість барбізонців була широковідома в Росії. Вони активно виступають проти умовного „історичного пейзажу” ведуть боротьбу за реалістичний, національний напрямок. Пишуться твори, в яких фігури та пейзаж відіграють рівноцінну роль, або фігура підкоряється пейзажу. Проблеми, які ставили барбізонці — були проблеми світла. Художники – барбізонці мали велике значення у розвитку не тільки французького але і всього західноєвропейського пейзажу. Вони були борцями за гуманістичні ідеали, створювали національний, реалістичний пейзаж, що мав велике значення у розвитку не тільки французької, але і інших національних шкіл, які стали на шлях реалізму. Барбізонців приваблюють повсякденні мотиви, вони пишуть конкретні земні пейзажі, можна сказати, ту обстановку, в якій живуть прості люди і тим самим підготовлюють грунт для зображення людини у праці.

Митці створювали пластичну структуру внутрішнього світу людини в її складних і багатогранних зв’язках з навколишнім світом. Все це відповідало змісту нової епохи соціальних катаклізмів та набувало досягнень у галузі науково-технічного прогресу [38, с.116].

Барбізонці відіграли значну роль у становленні національного пейзажу в європейському мистецтві ХІХст. Вони розкрили естетичну цінність пейзажу, оспівували красоту навколишнього світу. В своїх картинах старанно побудованих і композиційно врівноважених барбізонці намагалися відобразити життєвоправдивий, емоційний образ вітчизняної природи. Працюючи з натурою вони велику увагу приділяли вивченню атмосферних явищ, світла, повітря. Ними була розроблена система живопису тональної, насиченості кольоровими нюансами [38, с.5, 44, 233, 245, 252].

Крім південної природи В. Орловський пише мотиви природи Півночі. У 1878 році художник займається етюдами в Тайцях, під Червоним Селом, в результаті чого з’являються картини околиць Петербурга „Тайці”, де зображається ставок та ін. Восени у 1881 році робе у Гатчині, де з’явилися п’ять картин. У 1883 році робе в Подольській губернії, де пише етюди, які розробляє в картини, тематикою яких стають ставкі з озерами [12, с.14 ].

На початку 80х — років у творчості В. Орловського з’являється все більше пейзажів з зображенням української природи [29, с.420]. Художник багато працює з натури, вивчає закони світла, матеріал та фарби. Ним було створено багато пейзажів у цей період. Це були і рівнинні широкі береги Дніпра, або потопаюча у земному садку українська мазанка, освітлена гарячими променями сонця, або поля, чи березовий гай. Майже у всіх багаточислених пейзажах В. Орловського зображаються й люди: його цікавили не тільки види природи але і життя, праця народу. Кінець 70-80х років характеризується розквітом творчості В. Орловського. Його улюблені мотиви повторюються у багатьох пейзажах, має місце одноманітне композиційне рішення [29, с.421]. Боротьба за пейзаж „настрою”, за розкриття через пейзажний образ певних почуттів, людина була новим словом у мистецтві того часу. Передача особистих суб’єктивних вражень від природи прийшла на зміну вмілому і точному, але все ж копіюванню, яким протягом десятків років займалися майстри академічної школи [14, с.35].

Останні чотири роки у творчості В.Орловського, починаючи з 1880 — 1884 роки, пов’язані з живописом марин, він повертається ло минулої тяги. Художник з усім єством віддається вивченню південої природи та ефектів освітлення, також уважного спостереження реальності. Виробивши самостійну точку зору художник з великим запасом досвіду й пізнання, з завзяттям, прийнявся за розробку марин. Починають з’являтися картини з морськими сюжетами. З тих пір з’являються картини з морським живописом [7,с.19]. Перехід до пейзажу, просторового вирішення живописного полотна, виразився у наростаючій популярності зображення стихії води [30, с51].

У період розвитку творчості Орловського 70 — 80-і роки ХІХ ст художник виконав найкращі свої картини, в яких відбилися нові естетичні настанови. Про те, що В. Орловський досягає висот у живописі ми можемо судити з діалога М. І. Мурашки і В. Д. Орловського. Під час прогулянки берегом річки на репліку М. І. Мурашка: „ От краса, який лопух, намалювати б”, — Орловський відповів — Та хіба в картині це потрібно? Хіба Ви бачите оці лопухи, коли дивитесь на цілий вид в природі, який Вам дає картина. Так їх потрібно малювати, щоб не заважали загальному. Впіймайте і передайте загально...” [12, с.12].

Творам українських митців притаманне порушення важливих соціальних, національних, філософських і морально-етичних проблем, передусім проблем — людської совісті, моральної відповідальності перед людиною і суспільством. Можна сказати, що в ідилістичному пейзажі присутні ментальні стереотипи нації: відчуття гармонії людини з природою, ліричність, емоційність [30, с.47].

Картини В. Орловського містять у собі деколи жанровий елемент — характерні сцени з життя народу: селян, рибалок, чумаків тощо. Вводячи в пейзажне полотно елементи жанру, митці тим самим надавали творам соціального звучання.

**Висновки до ІІІ розділу**

Таким чином, пейзаж другої половини ХІХ-поч. ХХ ст. набуває самостійного ідейно-естетичного значення, яке полягає у відходженні від академічного впливу, з’являються нові антиакадемічні віяння, які приносять суттєві зміни у розуміння завдань мистецтва, а також реалістичне бачення природної краси. Також пейзаж визначається своїм особливим образним ладом. Характеристика переосмислення європейського пейзажу дала змогу українським пейзажистам створити своє індивідуальне бачення пейзажу. Панівним напрямом в живописі того часу стає критичний реалізм. Великим впливом на український живопис було барбізонське бачення пейзажу. Серед перших відкривателів барбізонців для українського пейзажу став В. Орловський. Барбізонці дають новий імпульс, що до осмислення пейзажного живопису. Українські художники вчаться у барбізонців привносити теплоту, ліризм у свої пейзажі. І їм це вдається. Вже на кінець ХІХ ст. — панівним стає пейзаж. Вперше з’являються антиакадемічні віяння, які лягають в основу створення реалістичного пейзажу з відображенням життєвоправдивого, емоційного образу вітчизняної природи. Саме в цей період спостерігається розквіт соціальної картини. Іде зображення ландшафту з усіма його акцентами. Любов до природи, її реалістичне бачення, намагання відтворити такою, якою вона є з її тіньовими градаціями ось ці завдання, які були покладені у пейзажний живопис ХІХ — поч ХХ ст. Приходе невимушене зображення широкого простору з усіма акцентами світла, та передачі повітря. Так, як іде реалістичне відображення життя, то у пейзажі зображають не лише людину, але і намагаються упровадити ледь помітні акцент такі як дороги, лнвади, жутора. Тобто ту у обстановку, в якій живуть простір.

**Висновки**

Опрацювавши коло фахової літератури, присвяченої мистецтву пейзажного живопису, та проаналізувавши полотно, ми дійшли наступних висновків:

1. Відхід від академічного впливу, поява нових антиакадемічних віянь, які приносять зміни у реалістичне бачення природної краси
2. Невимушене зображення широкого простору з усіма акцентами світла, та передачі повітря.
3. Відбувається переосмислення європейських ідей, та барбізонського бачення, щодо природи, та тлумачення їх з точки зору українського живопису, вносячи своє бачення та свої традиції у пейзажний живопис.
4. Нове колористичне вирішення картини відповідає зразкам реалістичного бачення природи.
5. Використання нових засобів, щодо зображення соціально забарвленої жанрової картини.
6. Висвітлення натури, та реалістична інтерпретація навколишнього середовища з усіма його нюансами.
7. Присутність зображення людини і так званного індустріального простору.
8. Подолання умовностей пейзажного тла та зображення природи в динаміці, в нерозривному зв’язку з людськими думками й переживаннями.

Список літератури

1. Алпатов М. Композиція в живописі. Історичний нарис / М. Алпатов. М-Л.: Мистецтво, 1940. – 140с.
2. Альохін А. Д. Образотворче мистецтво / А. Д. Альохін. М.: Просвітництво, 1984. – 160с.
3. Асєєва Н. Ю. „Українсько-французькі художні зв’язки 20-30-хроків ХХст. / Н. Ю. Асєєва. К.: Наукова думка, 1984. – 125с.
4. Асєєва Н. Ю. Українське мистецтво і європейські художні центри / Н. Ю. Асєєва. К.: Наукова думка, 1989. – 385с.
5. Білецький П. Скарби не тлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі / П. Білецький. К.: Мистецтво, 1974. – 190с.
6. Білецький П. О. Мова образотворчих мистецтв / П. О. Білецький. К.: Радянська школа, 1973. – 128с.
7. Булгаков Ф. І. Альбом російського живопису. Картини В. Д. Орловського двадцятип’ятиріччя його художньої діяльності / Ф. І. Булгаков. С-Петербург.: видавництво Ф. І. Булгакова та А. П. Коломнина, 1888. – 36с.
8. Волков Н. Н Сприйняття бачити / Н. Н. Волков. М.: Просвітництво, 1976. – 32с.
9. Волков Н. Н Композиція в живописі / Н. Н. Волков. М.: Мистецтво, 1977. – 262с.
10. Волков Н. Н. Думки про мистецтво / Н. Н. Волков. М.: Радянський художник, 1973. – 142с.
11. Волков Н. Н. Колір в живописі / Н. Н. Волков. М.: Мистецтво, 1984. – 320с.
12. Говдя П. І. Володимир Данатович Орловський В. Д. Орловський (1842-1914) / П. І. Говдя. К.: Мистецтво, 1968. – 114с.
13. Говдя П. І. „Українське мистецтво другої половини ХІХ — початок ХХст. ” / П. І. Говдя. К.: Мистецтво, 1964р. – 43с.
14. Говдя П. І. „Пейзажі В. Д. Орловського” / П. І. Говдя // Мистецтво.– 1964.– №2.–с.24-25
15. Даніель С. М. Мистецтво бачити / С. М. Даніель. Л.: Мистецтво, 1990. – 120с.
16. Державний музей украънського образотворчого мистецтва УРСР. – К.: Мистецтво, 1970. – 148с.
17. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ — початку ХХ ст. / А. А. Жаборюк. К.-Одеса: Либідь, 1990 р. –310с.
18. Живопис України. – К.: Аврора, 1976. – 184с.
19. Журавель О. „Соціальна роль пейзажу в українському станковому живопису другої половини ХІХ століття” / О.Журавель // Образотворче мистецтво. – 1977.– №4. –С.26-28
20. З історії українського мистецтва. Навчальний посібник. – Мелітополь.: Аквілон, 2000. – 180с.
21. Історія українського мистецтва в 6-ти томах. Мистецтво другої половини ХІХ-поч. ХХ ст. Т. 4.–К.: Жовтень, 1970. – 435с.
22. Ковальов Ф.В. Золотий перетин в живопису / Ф.В.Ковальов. К.: Вища школа, 1989. – 144с.
23. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ –початку ХХ ст. Нариси з історії українського мистецтва / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. К.: Мистецтво, 1989. – 206с.
24. Митці України. Енциклопедичний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім М. П. Бажана, 1992. – 520с.
25. Міляєва Л „ З архіву В. Д. Орловського” / Л. Міляєва // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – №4. – С.108-130
26. Музейний альманах. Наукові матеріали, статті, виступи, спогади, все. – Х.: Курсор, 2005. – 146с.
27. Негельовський Ю. П., Степовик Д. В., Членова Л. Г. Українське мистецтво / Ю. П. Негельовський. К.: Радянська школа, 1976. – 132с.
28. Образотворче мистецтво Радянської України. – М.: Радянський художник, 1955. – 130с.
29. Російське мистецтво. Нариси про життя та творчість художників. – М.: Мистецтво, 1971. – 563с.
30. Савицька Л. На шляху оновлення Мистецтво України у 1890-1910-ті роки / Л. Савицька.Х.: Ексклюзив,2003. – 468с.
31. Словник художників України. Головна редакція української Радянської енциклопедії, К.: Редакційна колегія М.П.Бажан, 1973. – 270с.
32. Тамручі Н. О. Простір картини / Н. О. Тамручі. М.: Радянський художник, 1983. – 368с.
33. Український живопис Сто вибраних творів. К.:Мистецтво, 1989. – 24с.
34. Український живопис ХІХ — початкуХХст. Л.: Друковий двір, 1961. – 48с.
35. Український живопис ХІХ — поч ХХ ст. з приватних зібрань Києва // Образотворче мистецтво. – 1984. – №4. – С.16-19
36. Українське мистецтво у полікультурному просторі. К.: ЕксОб, 2000. – 180с.
37. Українська радянська енциклопедія. Том 8, видання ІІ, К.: Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1982. – 528с.
38. Яворська Н. В. Пейзажна барбізонська школа / Н. В. Яворська. М.: Мистецтво, 1962. – 347с.

Додатки

1. Наталівський музей був створений у Наталівці на Слобожанщині. Ця садиба була заснована на початку 1880-х років Іваном Герасимовичем Харитоненко та названа в честь молодшої онуки Наталівкою. Син І. Г. Харитоненка — Павло Іванович Харитоненко, який мав художню колекцію, яка була розділена між Москвою, де порходила значна частина життя міцената-промисловця, Наталівкою та м. Суми.

З персональної справи Володимира Донатовича Орловського.

2. Свидетельство. Дано за надлежащею подписью и с приложением казенной печати ученику четвертого класса Киевской 2-й или Губернской гимназии Владимиру Орловскому в том, что он поступил в сию гимназию 12 августа 1855 года и находился в ней по 12 сентября 1860 года; Нине же, согласно вступившей просьбе, уволен. В бытность в гимназии поведения был отличного, а в преподаваемых предметах хорошо учился.

3. Свидетельство №1837. Дано сие Импер. Акад. Худож. Пенсионеру ее Владимиру Донатовичу, удостоенному награждения 1-й золотой медалью, в удостоверение того, что он, по возвращении с практических занятий из Южной России, в скором времени должен отправиться на казенный счет за границу, для дальнейшего усовершенствования в пейзажной живописи, а до того может проживать беспрепятственно в Петербурге.

4. Cанкт-Петербургская Императорская Академия Художеств за отличные познания в пейзажной живописи признает и почитает пенсионера Владимира Данатовича Орловского своим Академиком с правами и преимуществом в установлениях Академии предписанными. Дан в С. Петербурге за подписанием 1874г. ноября 4 дня.

5. В Совет Императорской Академии Художеств Академика Владимира Донатовича Орловского

Чувствую себя достаточно сведущим в пейзажной живописи, чтобы конкурировать на звание профессора, я имею честь почтительнейше просить Совет Академии, утвердить за мной право пользования казенной мастерской впредь до предстоящей выставки на звания.

22 декабря1875года. Академик В. Орловский.

Прошение Академика Орловского, от 22 декабря, об оставлении за ним академической мастерской для исполнения к предстоящей выставке, программы на звание профессора. -

Звание Академика Орловский удостоен в 1874 году, за картины: перед шквалом, закат солнца, болото, в степи, вечер, посев, лесной сруб и пески.

По выслушании Совет определяет: занимаемую Орловским мастерскую оставить за ним до окончания исполняемой им программы на звание профессора.

6. Извещение о том, что Орловском 20 марта 1878 г. на экзамене для присуждения Академич. Знаний присуждено звание профессора. 3апреля 1878г.

7. В Правление Императорской Академии Художеств

В качестве журнала за первые шесть месяцев пребывания моего за границей до сведения Академии имею честь довести.

По настоящее время на основании всего виденного, я успел составить себе довольно точное понятие только о двух Европейских школах — Германской и Французской…

8. В Правление Императорской Академии Художеств

Пенсионера Академии Владимира Орловского

Отчет.

28 октября настоящего года (1870) кончился ровно год со дня отправления моего за границу. Следуя букве Устава, имею честь почтительнейше представить Академии годовой отчет о своих художественных занятиях и путешествиях в течении года…

9. Ваше Превосходительство

Милостивый Государь

Петр Федорович

Узнавши из бумаги присланной Академией о скором приезде Профессора Боголюбова для осмотра наших работ, я несколько приостановился с отсылкой моих картин на нашу Академическую выставку.

Теперь же конченные две из моих я посылаю: один мотив воздуха и моря, а другой из Римской Кампаньи д. Аричи. Причем решаюсь почтительнейше просить Ваше Превосходительство, хотя мимоходом обратить внимание на верную постановку их. — Об эти вещи требуют сильного света слева, какой я имел в мастерской у себя.

Вместе с тем я пишу Академику Боткину, чтобы он потрудился выставить еще две из прежде отосланных в Петербург картин.

Думаю, что некоторые художники видели их не натянутыми и без рам почему вероятно сделали заключение несколько строгое но надеюсь, что на выставке они будут не хуже других.

Покорнейше прошу принять уверение в совершенном почтении.

апреля 1-го дня Вашего Превосходительства покорный слуга

1872года. Рим. Владимир Орловский.

10. Ваше Превосходительство

Милостивый Государь

Петр Федорович

Имевши ввиду, что Академия всегда была очень снисходительна в отношении выполнения существовавших правил пенсионерами, зная, что многие наши самые лучшие художники-пейзажисты, как профессора Боголюбов, Барон Клодт, Лагорио, Дюкер и др. выбыли все шесть лет за границей без всякого сопротивления со стороны Академии я полагал, что и мне это дозволено будет тем более, что намереваясь предаться преимущественно изучению моря, я здесь имею для этого все средства под рукой начиная от теплого климата дающего возможность делать студии в случае нужды и зимой до самой мастерской, которую могу иметь в Porto Danzo, с окнами на море и прибрежье полное лодок, суден и всяких далей нужных в этом жанре. Профессор Боголюбов, того же мнения, что мне не мешало бы провести некоторое время здесь.

18 июля1872 года Пансионер Академии

Владимир Орловский.

11. Инструкция пенсионерам ИАХ, посылаемым за границу для усовершенствования в искусстве … Утвержденная 13 мая 1870г.

№4 «Жанристы, баталисты и пейзажисты, по возвращении из за границы, путешествуют три года по России, и в течении зимних месяцев этих трех лет имеют пребывание в Киеве, где получают бесплатные мастерские».