

**Аннотація.** В статті освещается роль Краковской академии искусств и ее преподавателей в формировании творческих принципов Михаила Бойчука, суть которых состояла в сочетании новейших европейских тенденций, художественных традиций минувших веков и реалий национальной культуры, в становлении особенностей его педагогической системы.

**Ключевые слова:** педагогическая система Михаила Бойчука, Краковская академия искусств.

**Role of Kraków academy of arts  
in becoming of Mykhaylo Boychuk's pedagogical system.**

*Маруна Юр*

**Annotation.** The article deals with the role of Kraków academy of arts and its teachers in becoming of Mykhaylo Boychuk's creative principles, where the newest European tendencies, artistic traditions of past centuries and national culture united, and in forming of features of his pedagogical system.

**Key words:** Mykhaylo Boychuk's pedagogical system, Kraków academy of arts.

**Володимир ЧЕРВАТЮК**

*доцент кафедри живопису та композиції НАОМА*

**ПЛЕНЕРНИЙ ЖИВОПИС – НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА  
ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ**

Досвід організації літніх навчально-творчих практик, що проводяться на пленері (франц. en plein air – «відкрите повітря»), як особливий період у навчальному процесі студентів вищих художніх закладів освіти переконливо підтверджує правомірність і обґрунтованість такого методичного підходу. Пленерний живопис сприяє розширенню світогляду молодих художників, набуттю фахових знань і є невід'ємною ланкою художньої освіти.

Людина і Природа єдині. Неможливо уявити людину поза природою. Шлях самозаглиблення, пізнання самого себе, нарешті шлях самоствердження – цей шлях вказує людині Природа, формуючи духовний світ особистості.

Вплив природи на людину став головним чинником появи пейзажного жанру в образотворчому мистецтві. Мова пейзажу, подібно до поезії, стала способом виявлення відчуттів і переживань художника.

Митці епохи Відродження зробили величезний внесок у розвиток художнього відображення дійсності, в тому числі реального середовища – пейзажу, інтер'єру. Великий учений, архітектор і теоретик мистецтва цієї епохи Леон Батиста Альберті був переконаний у необхідності навчання живопису на основі вивчення натури. Він казав: «...початок і кінець мистецтва, а також всі шляхи до того, щоб стати майстром, мають бути взяті у природи» [1]. Леонардо да Вінчі розробив основи теорії повітряної перспективи та деякі положення пленерного живопису, що базуються на глибокому вивченні законів світла і кольору в природі й не втратили актуальності до наших часів. Щодо вивчення законів природи митець зазначав: «Яких би відкриттів

не зробив геній людства... він ніколи не створить витвір такої краси, виразності і простоти, на який здатна природа» [6].

Розвиток плерного живопису неможливо відділити від становлення пейзажного жанру. Голландські художники XVIII ст. були першими, хто надав пейзажу самостійного значення. Етюди й начерки з натури були частиною творчої праці таких видатних французьких та англійських майстрів пейзажу, як К. Лоррен, Н. Пуссен, Т. Гейнсборо, Дж. Рейнольдс. У XVIII ст. до роботи над етюдами з натури поступово починає вдаватися багато художників у бажанні безпосереднього відображення оточуючого світу. Англійський живописець Дж. Констебл на початку XIX ст. став одним з тих, хто посів чільне місце в розробці теорії та практичних навичок роботи на плері, надав особливого розвитку реалістичній школі плерного живопису.

Значного розвитку плерний живопис набув у середині XIX ст. у Франції, де майстри пейзажу Т. Руссо, Ж. Мілле, Ш. Добіньї, Г. Курбе заснували барбізонську школу, так звану велику майстерню на відкритому повітрі [12]. У другій половині XIX ст. у творчості майстрів імпресіонізму К. Моне, К. Піссаро, О. Ренуара, А. Сіслея та інших принципи плеру набули щонайповнішого відбиття.

У Росії практичний метод живопису на плері почав застосовуватись у першій половині XIX ст. С. Щедрін, М. Лебедев, пізніше О. Іванов працювали в жанрі романтичного реалістичного пейзажу, спираючись на цей метод. Правдиве трактування природи з характерними особливостями натури в умовах відкритого простору знайшло відгук і в інших художників. Найскладніші завдання плерного живопису, як-от світлотіньова і колірна гармонія, лінійна і повітряна перспектива, отримали значне підґрунтя для свого подальшого розв'язання. Вагомий внесок у художню освіту та мистецтво другої половини XIX ст. зробили В. Перов, О. Саврасов, В. Поленов та інші митці. Так, О. Саврасов вбачав у вивченні плерного живопису головну мету формування самостійного мислення учня, вважаючи це запорукою належного ставлення до реальної дійсності; другою важливою умовою мала бути відповідна професійна підготовка на основі необхідних знань про відображувану природу та її художньо-емоційне трактування [4]. Ці положення художньої освіти і до нинішнього часу не втратили переконливості й актуальності, на них і надалі мають спиратися художники-пейзажисти.

Великий вплив російська пейзажна школа справила й на художників з України, які навчалися в петербурзькій Академії мистецтв, а згодом працювали на батьківщині: Т. Шевченко, С. Васильківський, Г. Світлицький, К. Трутовський, пізніше О. Мурашко, М. Пимоненко та інші. Отже, пейзажний живопис на своєму реалістичному етапі посів почесне місце, разом з іншими жанрами, в образотворчому мистецтві.

Гармонію зв'язку між людиною і світом природи надає художникові саме плерний живопис з постійною практичною роботою і поступовим накопиченням глибоких знань. Процес навчання живопису на плері — це процес уважного вивчення натури, яка характеризується безмежним розмаїттям особливостей і явищ навколишнього середовища. Для цього художнику необхідно постійно поповнювати знання про різні елементи флори і фауни, а закріплювати ці знання треба з олівцем і пензлем у руках, не зважаючи на примхи погоди та умови, які не завжди відповіда-

ють більш комфортним умовам майстерні. Наполегливість, терпіння і бажання досягти результату, втілити обраний для зображення об'єкт у гарний етюд або начерк — складові серйозної роботи на пленері.

На відміну від творчої роботи влітку, надзвичайно цікаво працювати з природи взимку, попри погодні негаразди. Такі іспити слід пройти кожному молодому художнику, який дійсно любить пейзаж. Спостереження за різними станами природи мають бути системними, а вправи з кольором для передачі цих станів дозволяють виробити професійну гостроту колірного зору. Має значення і здатність запам'ятовувати різні враження, а згодом порівнювати їх між собою. Пізнання законів живопису на пленері є наслідком чуйного ставлення митця до навколишньої дійсності й безпосередньо пов'язане з набуттям фахової майстерності у формуванні творчої особистості.

Природа завжди приваблює своєю красою й різноманітністю форм, і все ж починати роботу на пленері бажано з нескладних сюжетів, поступово і послідовно ускладнюючи творчі завдання. Перш ніж почати працювати над пейзажем, потрібно дуже уважно роздивитись уподобаний мотив, а під час роботи намагатися зберігати перше зорове враження, оскільки воно суттєво впливає на виконання поставленого завдання. Відразу слід визначати головні контрасти світлих і темних, теплих і холодних, яскравих і менш насичених тонів. Відчуття художником загального колірному тону природи і збереження цілісності враження є однією з умов пленерного живопису. Саме таке цілісне бачення колірних співвідношень об'єктів природи дає можливість створити колористичний лад етюду. Правильне визначення співвідношень при узагальненому сприйнятті природи є визначальним чинником усієї подальшої роботи на пленері.

Видатний російський художник і педагог О. Саврасов наголошував на необхідності розвитку уміння бачити в природі живописну картину, її емоційний стан, оскільки такі професійні якості суттєво впливають на вибір мотиву і творчий підхід до відображуваного. На переконання О. Саврасова, має бути «самостійний шлях у виборі, а головне — у вирішенні мотиву, аналіз на всіх етапах роботи — від начерку до завершення композиції» [4].

Такі широко знані російські художники і педагоги, як П. Чистяков, А. Куїнджі, І. Рєпін, також вважали першорядним завданням у вихованні молодих художників саме малювання з природи.

Головна форма навчання живопису на пленері — писання етюдів з природи. Необхідною і корисною умовою роботи над етюдами є виконання попередніх короткочасних начерків — з визначенням передусім композиційного вирішення, конструктивних особливостей головних предметів, принципів тонових співвідношень. За допомогою такого начерку фіксується перше зорове враження і прогнозується подальший хід майбутньої роботи. Взагалі поєднання живопису з графічними начерками є корисним в усіх аспектах набуття фахової майстерності. Це стосується і чергування занять живописом у майстерні з безпосередньою роботою на пленері — такий підхід цілком виправданий.

У підготовчому короткочасному начеркові мають бути визначені такі складові етюду з природи: композиційне вирішення в заданому форматі; визначення конструк-

тивного зображення основних елементів пейзажу; узагальнена передача лінійної і повітряної перспективи.

Етюд з натури, особливо короткочасний, метою якого є вивчення окремих явищ і станів природи, потребує швидкого виконання. Насамперед це стосується вранішніх і вечірніх годин. Сонячне освітлення в цей час змінюється швидше, ніж удень, — цей чинник і визначає підхід до виконання етюду. Короткочасний етюд може бути як самостійним, так і допоміжним, тобто матеріалом до наступних, складніших творів. Розмір має бути невеликий, оскільки в короткий термін слід передати на полотні або графічному аркуші живописну гаму, тобто відчуті головні колірні й тональні співвідношення, освітлення, поєднуючи між собою елементи пейзажу. Увага має концентруватися переважно саме на умовах освітлення, атмосферного стану, їх впливу, що охоплює простір пейзажу. Завдання можуть стосуватися також передачі настрою мотиву, його декоративно-пластичного змісту.

Дотримання загального тонового і колірною стану в пейзажному живопису є першорядним завданням. Вдалий результат у виконанні етюду забезпечується на початку роботи за умови правильно переданих тонових і колірних співвідношень. Відчуття колірною середовища, цілісне бачення колірною гармонії можна виробити тільки в результаті наполегливої праці на натурі. Чудовий російський живописець К. Коровін з приводу роботи на пленері зазначав: «Коли ви малюєте етюд, не захоплюйтеся дрібницями, вмійте знайти і схопити сутність натури» [7].

Одне із завдань художника в роботі над пейзажем полягає в тому, щоб віднайти зв'язок окремих частин мотиву для отримання цілісного гармонійного живописного вирішення. Зважаючи на те, що існує безліч різних умов освітлення та простору і вони не піддаються механічному розподілу, висновок впливає один: живописний досвід — єдиний і правильний шлях до засвоєння законів пленеру. Відомий художник і педагог М. Кримов, розмірковуючи про творчість, писав: «...живопис є передача тоном (плюс колір) видимого матеріалу. Тонем я називаю ступінь світлосили кольору. Правильно бачити тон важливіше для художника, ніж бачити колір, тому що помилки в тоні тягнуть за собою і помилки в кольорі. Без правильно взятого тону неможливо правдиво передати загальний стан природи, простір і матеріал; деяка ж зміна кольору не в змозі вплинути на ці три головні елементи реалістичного пейзажу» [8].

До важливих складових пленерного живопису необхідно віднести також уміння відбирати головні елементи в уподобаному мотиві, на які припадає смислове навантаження. Другорядні ж елементи, які в достатній мірі не працюють на художній образ, слід або підпорядкувати головному, або зовсім відкинути. Саме підпорядкування другорядних деталей цілому, а також виявлення й підкреслення найважливіших образно-змістових акцентів безпосередньо впливають на правильне завершення етюду.

Під час роботи над етюдами на пленері слід пам'ятати про найбільш характерні помилки, яких припускаються художники за браком досвіду. До них можна віднести такі: 1) випадковий вибір мотиву; 2) невдале композиційне вирішення; 3) негармонійні головні кольоротональні співвідношення між небом, землею, водою тощо; 4) неправильне вирішення планів — незавершеність переднього та надмірна деталіза-

ція віддалених; 5) відсутність домінуючого кольору, що визначає загальний колорит мотиву; 6) ізольованість кольорів компонентів пейзажу від навколишнього середовища, а також їх перенасиченість. Такі помилки у виконанні етюдів здебільшого виникають через недостатній аналіз тонових і колірних співвідношень і призводять до неправильного визначення всіх основних об'єктів у сприйнятті природи в цілому.

Якщо ж на першому етапі роботи над етюдом художникові вдалося зафіксувати природні співвідношення й уникнути прикрих помилок, то наступним етапом живописно-пластичного вирішення етюдів є розробка нюансів світлотіні на головних предметах. Ця розробка пов'язана з моделюванням форми предметів, на які впливає ступінь контрастів теплих і холодних відтінків, взаємних рефлексів. Завдяки колірним рефлексам, які напряду залежать від освітлення мотиву, особливо від неба і землі, зображувані маси та елементи пейзажу не лише виявляються у відповідному світловому і повітряному середовищі, а й стають органічно пов'язаними між собою.

Загалом набуття навичок оволодіння майстерністю в царині пейзажного живопису потребує знання його специфічних закономірностей стосовно колористичної гами, композиційних вирішень, побудови живописного вирішення простору, що спирається на закони повітряної перспективи. Колір предметів, як і тон, тим більше втрачає силу і контрастність, чим далі від художника вони розміщуються. Знання законів контрастів теж необхідне в роботі над пейзажем, оскільки правильно створені співвідношення теплих і холодних відтінків і зрештою знайдена між ними рівновага мають важливіше значення, ніж сама по собі точність кольору.

При належному знанні закономірностей контрастів легше орієнтуватись і в живописних матеріалах, які застосовуються в роботі, досягати гармонії кольорів у їхньому взаємозв'язку. Наприклад, щоб підкреслити тепле яскраве світло на предметі, треба в тіні цього предмета застосувати відповідно більш холодні кольори. Наразі, розглянувши основні аспекти роботи на пленері, можна зробити висновок, що жоден колір природи не слід розглядати окремо, без зв'язку з навколишніми кольорами, і впродовж усього часу виконання етюдів необхідно порівнювати кольори між собою. Великі кольорові співвідношення мають бути обов'язково вирішені, інакше твір не справить правдивого враження, не буде цілісним і переконливим.

Загалом можна стверджувати, що колірний устрій етюдів базується на виявленні головного чинника тепло-холодних співвідношень у природі й визначенні тих барв, які домінують у складі головних колірних співвідношень. Колірні співвідношення в етюдів, у свою чергу, залежать від загального колірного стану середовища. Відчуття художником загального колірного стану природи суттєво впливає на вирішення художнього завдання.

Завершальна стадія роботи над етюдом потребує узагальнення з акцентами на головних предметах пейзажу, тому є однією з найважливіших. Особливо це стосується техніки акварельного живопису, оскільки діяти треба дуже обережно — посилюючи чи послаблюючи загальний кольоротон завершальними фарбовими шарами, пом'якшуючи при цьому межі кольорових плям з урахуванням композиційного задуму. Прийоми узагальнення у живописному творі потребують не тільки знань технічних прийомів, а й неабияких композиційних знань і навичок, особливо в умовах пленеру. Ключ до розвитку й збагачення таких знань полягає у поєднанні постійної

творчої роботи та уважного вивчення явищ природи, а також спадщини світового й вітчизняного мистецтва.

Поряд з виконанням короткочасних етюдів необхідно працювати і над довготривалими пейзажами, робота над якими складається з декількох сеансів (при стабільному стані погоди). Мотиви таких пейзажів можуть бути складнішими, з кількома планами. В таких творах важливим є зображення групи природних об'єктів як одного цілого, з обов'язковим виявленням тих елементів пейзажу, що найбільш суттєво працюють на художній образ. З'являється потреба в логічному поєднанні переднього плану за насиченістю кольору і тону з віддаленими предметами, враховуючи всі нюанси повітряної перспективи. Російський живописець О. Дейнека твердив: «У зображенні повітря особливо важливо відчуті і правильно передати відношення переднього плану до віддаленого; в цьому і полягає вирішення живописної задачі — правильно вловити і точно передати стан повітряного середовища» [4]. Довготривалі пейзажі передбачають детальну проробку і більш виразне моделювання. Більше уваги приділяється передачі матеріальності форм тих предметів чи елементів пейзажу, які несуть основне смислове навантаження сюжету. При цьому важливо зберегти загальний настрій мотиву і свіжість першого враження.

Фактично, робота над довготривалим пейзажем — це праця над пейзажем-картиною, в якій засоби колірної, пластичної та лінійно-ритмічної організації твору мають бути спрямовані на епічне висвітлення життя природи, її внутрішньої значущості. Починати роботу над довготривалим пейзажем без попередніх ескізних розробок недоцільно. Творчий пошук у попередніх ескізах допомагає художникові точніше визначитися з подальшим ходом роботи, технічними засобами та прийомами, уявити кінцевий результат, мету, до якої він має рухатися. Свідомий аналіз у ставленні й порівнянні форм зображуваних об'єктів чи предметів на всіх етапах роботи над пейзажем є методично правильним і обґрунтованим.

Образне уявлення про живописний стан виникає завдяки зоровим враженням від побаченого. Одразу цілісно сприйнятий образ стає основою майбутньої роботи, її змістом. Поглиблене пізнання природи поряд з постійною образотворчою практикою є підґрунтям у набутті художнього досвіду та професійної майстерності. Пленерний живопис сприяє вихованню образного мислення, розвитку мистецького смаку молодих художників, є і буде невід'ємною складовою всієї української живописної реалістичної школи та художньої освіти.

1. Альберти Леон Батиста. Десять книг об архітектурі. — М., 1937. — Т. 2. — С. 58.

2. Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини ХІХ — початку ХХ ст. — К.: Мистецтво, 1964.

3. Даниель С.М. Искусство видеть. — Л.: Искусство, 1990.

4. Дейнека А.А. Учитесь рисовать. — М., 1961. — С. 171.

5. Заганская Г.В. Пейзажи Александра Иванова: Проблема живописного метода художника. — М., 1976.

6. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского. — М., 1934. — С. 195.

7. Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма, документы, воспоминания. — М., 1963. — С. 426.

8. Крымов Н.П. О живописи // Русская советская художественная критика. 1917–1941. — М., 1982. — С. 769.

9. Мальцева Ф.С. Алексей Кондратьевич Саврасов: Жизнь и творчество. — М., 1977.
10. Маслов Н.Я. Пленер: Практика по изобразительному искусству. — М.: Просвещение, 1984.
11. Федоров-Давыдов А.А. Исаак Ильич Левитан. — М., 1966.
12. Яворская Н.В. Пейзаж барбизонской школы. — М., 1962. — С. 5–6; 78–84.

---

**Анотація.** У публікації розглядається пленерний живопис як складова художньої освіти, а також як методика формування фахових знань на основі практичної роботи в жанрі пейзажного живопису, що базується на засадах української реалістичної школи.

**Ключові слова:** пленер, живопис, етюд, зоровий образ, колірні співвідношення, пейзажний простір.

**Аннотация.** В публикации освещается значение пленерной живописи как составляющей художественного образования, а также методики формирования профессиональных знаний на основе практической работы в жанре пейзажной живописи, которая основывается на принципах украинской реалистической школы.

**Ключевые слова:** пленер, живопись, этюд, зрительный образ, цветовые соотношения, пейзажное пространство.

### Outdoor painting as an inherent component of art education

*Volodymyr Chervat'uk*

**Annotation.** This publication highlights the importance of outdoor painting as a component of art education and a method of professional knowledge through practical work in the genre of landscape painting, that is based on the principles of Ukrainian realistic school.

**Keywords:** plein air, painting, sketch, visualization, color ratio, landscape area.