

і її девіз — "простота святая апостольская и отечесткая", якої досягають через знання Св. Письма, чистоту серця, піст, молитву, побожне життя (стб. 904–6)" [5, 72].

Після відновлення Київської митрополії, Петром Могилою запроваджується перша українська колегія, де освіта проводиться латиною. Могила вибрав реформацію православ'я і поєднав його із західноєвропейською культурою. Його ставлення до світських втручань громади у церкву і до протестантів відіграли тут велику роль. Відбувається будівництво і реставрація храмів і монастирів, набуває своєї виразності український живопис: українська ікона стає світлішою, прикрашається рослинними мотивами і несе в собі не скорботу і страх, а радість і надію. Такий розвиток був пов'язаний із західноєвропейським впливом, де розквітало бароко і класицизм. Можна з впевненістю сказати, що розвиток культури України XVII століття становив частину загального європейського культурного піднесення.

#### Цитована література

1. Вишенський І. Твори. — К., 1959.
2. Грушевський М. З історії релігійної думки в Україні. — К., 1992.
3. Данилевський Н. Россия и Европа // Византизм и славянство. Великий спор. — М., 2001.
4. Жоль К. К. Философия и социология права. — К., 2000.
5. Історія філософської думки на Україні. В 3 т. — Т. 1. — К.: Наукова думка, 1987.
6. Мальчевський О. Полонізація української шляхти (1596–1648) // Україна в минулому. — К. — Львів, 1992.
7. Острожский Клирик. Исторія листрийским, то есть разбойническом, Ферарском або Флорентийском синоде, в коротце правдиве списаная // Памятники полемической литературы в Западной Руси. — Пг., 1903. — Кн. 3.
8. Паславський І. В. З історії розвитку філософських ідей на Україні в кінці XVI — першій третині XVII ст. — К.: Наукова думка, 1984.
9. Семенова С. Оправдание России (Эскиз национальной метафизики). // Вопросы литературы. — 1990. — № 1.
10. Суразький Василий. О единой вірі // Памятники полемической литературы в Западной Руси. — СПб., 1882. — Т. 7, кн. 2.

11. Суттнер Е. К. Українське християнство на початку III-го тисячоліття. Львів, 2001.
12. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. — Львів, 2001.
13. Элладе М. Мифы, сновидения, мистерии. — М., 1996.
14. Яковенко Н. Gente Ruthenus natione Polonus — зміст і еволюція поняття у баченні В'ячеслава Липинського // В'ячеслав Липинський: Історико-політична спадщина і сучасна Україна. — Київ-Філадельфія, 1994.
15. Яковенко Н. Нарис історії України. Розділ III, IV. — електронна версія.
16. Яковенко Н. Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст. — К., 2002.

Анатолій Жаборюк



#### ПЕЙЗАЖ У МАЛЯРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ (До проблеми еволюції жанру)

Пейзажем прийнято вважати малярський або графічний твір, у якому основним об'єктом зображення є природа — дика або тією чи іншою мірою перетворена людиною. В основі виникнення пейзажу лежить глибоке відчуття людиною природи, яке корінням своїм сягає сивої давнини, коли людина перебувала в найтісніших контактах з природою, вважала себе її невідривною часткою і жила з природою одним життям. Згодом, з розвитком цивілізації, людина все більше відривалася від природи, відгородившись від неї кам'яними спорудами міст, однак усвідомлення нерозривного генетичного зв'язку з природою ніколи її не залишало. У глибинах душі міського жителя поступово зароджувалася і міцніла невідома йому раніше ностальгія за безпосереднім спілкуванням з природою, яку особливо гостро відчували художньо обдаровані особистості — художники, поети, музиканти й інші митці. "У кожній чуйній до природи і життя людини, — відзначає відомий дослідник пей-

ажного жанру А. Д. Чегодаєв, — неодмінно і до кінця днів живуть найінтенсивніші і найгостріші почуття його дитинства — і з ними дух тієї природи, в якій людина виросла" [7, 136].

Художнє освоєння людиною природи розпочалося ще на зорі людської цивілізації. Відомо, що окремі елементи пейзажу (зображення стеблин очерету, лотосу) прикрашали гробниці єгипетських фараонів. Від еллінських часів збереглися досить правдиві замальовки дерев, скель, архітектурних споруд тощо, виконаних на стінах жител багатих римлян. Малювали природу і середньовічні митці, незважаючи на те, що християнська церква тривалий час негативно ставилася до зображення природи як і взагалі до предметів матеріального світу. У середньовічному Китаї (VI–VIII ст.), де філософська думка і релігія заохочували до зображення природи, сформувався навіть своєрідний пейзажний жанр, що базувався на релігійно-філософському вченні "дао", яке проголошувало споглядання природи засобом "очищення духа" і "осягання мудрості". Створюючи на вертикальній формі сувоях зображення оповитих туманом велетенських гір, безмежних водяних просторів, дивовижних дерев, середньовічні китайські маляри відтворювали, звичайно, не конкретні красиви, що відкривалися перед їхніми очима. Це була, як образно висловився дослідник, "велична поема — пісня мудрої краси Всесвіту, яким він уявлявся у відповідності з їхнім життєвим досвідом" [3, 12].

Як самостійний жанр у сучасному розумінні цього поняття пейзаж сформувався в європейському малярському мистецтві лише в XV–XVII ст. Важливою віхою на шляху його становлення була творчість видатних митців італійського Відродження і, передусім, Леонардо да Вінчі, Тиціана, Тінторетто, Караваджо, які не тільки підійшли до зображення природи з нових світоглядних позицій, а й поставили в центрі своєї уваги такі кардинальні проблеми пейзажного жанру, як проблеми просторової і повітряної перспективи, без вирішення яких взагалі немислиме правдиве, реалістичне зображення природи.

Якщо італійські митці, вирішуючи ці проблеми, базувалися на математичних розрахунках, то митці Північного Ренесансу — А. Дюрер, А. Альддорфер, М. Грюневальд, Пітер Брейгель Старший та ін. спира-

лися на свою неабияку інтуїцію, на наївну, але не безпідставну довірливість до безмежно різноманітної краси видимого світу. Твори їх були живою ілюстрацією до сповідуваного ними натурфілософського вчення про вічну і абсолютну гармонію створеного Богом Космосу. Гостре відчуття природи дозволило цим митцям здійснити ряд важливих відкриттів в галузі колориту і освітлення, зокрема знайти шляхи "прориву" у безмежну глибину простору, передачі яскравого сонячного світла і непроглядної темряви ночі. У творах Альддорфера, Пітера Брейгеля Старшого, Луки Лейденського — творців панорамного, так званого "космічного", пейзажу перед нами постає природа у всій своїй грандіозній величч з безмежною далиною, високими, оповитими туманом, гірськими кряжами, ріками, лісами — природа, в якій панує повний лад і вічні, визначені Богом закони.

Однак і це ще не був пейзаж у тому розумінні, як це поняття трактується сьогодні. Для того, щоб такий пейзаж з'явився, необхідні були, принаймні, дві важливі умови. По-перше, усвідомлення природи як цілком самостійного об'єкта зображення, незалежного від зображення людини. Таким об'єктом до XVII ст. природа не була, якщо не брати до уваги згаданий вище середньовічний китайський пейзаж. По-друге, звернення до зображення не вигаданих, створених уявою митця, а реальних краєвидів, які відкриваються його очам. Такі умови вперше виникли в Голландії — північній провінції Нідерландів, де вперше в Європі перемогла буржуазна революція і народ відчув себе господарем країни і своєї землі. Працелюбні, вільнолюбні і завзяті голландці, які відстояли свою незалежність у запеклій боротьбі з іспанськими колонізаторами і які добру частину своєї землі відвоювали у моря, зуміли по новому подивитися на близький і рідний ландшафт своєї країни. "Такий народ, — відзначає у своїй праці "Старі майстри" Ежен Фромантен, — міг мати на увазі лише одне завдання, дуже просте і дуже сміливе... створити свій власний портрет. Портрет людей і місцевостей, бюргерських звичаїв, майданів, вулиць, ланів, моря і неба — такою повинна була стати зведена до найпростіших елементів програма голландської школи [5, 118].

Голландські маляри XVII ст. — Альберт Кейп, Ян ваг Гойен, Клас Берхем, Ян Бота, Вермеєр Дельфтський, як і багато інших, у краєвидах рідної землі побачили красу не менш значну, ніж у модних тоді, прославлених краєвидах Італії. З їхніх невеликих розміром, але старанно написаних картин поставала природа не лише до ілюзорності правдиво зображена, але й, що особливо важливо, позбавлена будь-яких історичних, міфологічних чи релігійних ремінісценцій. У цих творах ще було мало "душі" (до появи пейзажу настрою було ще далеко), зате у них було стільки правди, що у мистецтвознавців, які досліджували ці твори, неодноразово виникала думка про те, що виконані вони не в майстерні, як було тоді загальноприйнято, а на пленері [4, 77].

Не всі голландські майстри XVII ст. малювали рідні краєвиди, були серед них і такі, що продовжували лінію видуманого, "італізованого" пейзажу, як, наприклад, Геркулес Сегерс, Якоб Рейсдаль і, певною мірою, Рембрандт. Реалізм у їхніх творах (особливо показова у цьому плані творчість Рейсдаля) набував виразного романтичного забарвлення завдяки продуманим контрастним співставленням тонів і кольорів. Не старанне опрацювання картини, не доведення до ілюзорності зображення, а досягнення відповідного психологічного ефекту її сприйняття глядачем — таким було основне завдання, що його ставили перед собою художники цього кола.

У той час, як у Голландії інтенсивно розвивався реалістичний пейзаж, у сусідній з нею Фландрії, яка продовжувала залишатися провінцією католицької Іспанії, уже повністю утвердився і став панівним стиль барокко, що прийшов на зміну Ренесансу. Найвидатніший його представник — Пітер Пауль Рубенс принципі барокко, якими він користувався при створенні своїх композицій на історичні та міфологічні сюжети, переніс і на зображення природи.

Як відомо, барокко схильне до перебільшення, гіперболізації, реалістичні тенденції мирно уживаються в ньому з вимислом, надмірним драматизмом, бурхливою фантазією. А тому й не дивно, що образи природи у творах Рубенса теж набувають гіперболізованих, монументальних, певною мірою навіть фантастичних форм. Продовжуючи традиції нідерландської школи, Рубенс "вирішує головним чином завдан-

ня узагальненого зображення природи, як цілого; велична картина буття світу, ясної гармонії людини й природи одержує у нього своє піднесення поетичне і разом з тим чуттєво переконливе вирішення" [1; 4, 114].

Інші процеси відбуваються у Франції, де пейзажне малярство репрезентували такі визначні митці, як Ніколя Пуссен і Клод Лоррен. Спираючись на досягнення італійської академічної школи XVI ст. (творчість Аннібале Караччі, Доменікіно та ін.), ці митці розробили нові принципи зображення природи у відповідності з вимогами класицизму. На відміну від барочного гіперболізованого напівфантастичного пейзажу, твори Пуссена і Клода Лоррена відзначаються ясністю і гармонійністю форм, упорядкованістю композиції, зокрема продуманістю розподілу об'ємів тональних мас, вишуканістю колориту, високим ступенем завершеності картини. Особливо показові у цьому відношенні пейзажі Пуссена. Природа для Пуссена — уособлення вищої гармонії буття, носій досконалої краси і величі, а тому й постає вона у його творах ідеально впорядкованою, здатною викликати у глядача уявлення про вічне, розумне, піднесене. Людина втратила у творах Пуссена свою домінуючу роль і "сприймається лише як одне з багатьох творинь природи, законам якої вона змушена підкорятись" [1; 4, 199].

Як класицист, Пуссен розробляв в основному сюжети з античної історії та міфології, що не могло не позначитися на характері його пейзажів. І справа не лише в тому, що в них ми знайдемо такі характерні атрибути античної давнини, як залишки античних архітектурних споруд, напівзруйновані колонни, статуї тощо. Важливіше те, що сама природа у творах Пуссена співзвучна духові доби Богів і Титанів і носить підкреслено героїзований характер.

Деякі іншими рисами характеризуються класицистичні пейзажі Клода Лоррена, найбільш примітною особливістю яких є ліричне, здебільшого елегантне звучання. Згодом ці риси стануть домінуючими у творчості Антуана Ватто та інших представників рококо у французькому малярському мистецтві другої половини і кінця XVIII ст.

Новим етапом на шляху художнього освоєння людиною природи засобами малярського мистецтва стало XVIII ст. Протягом цього століття образотворче мистецтво збагатилося цілим рядом цінних знахідок

і відкриттів у галузі малярської техніки, що дозволило значно збагатити його колористичні можливості. Високого рівня художньої довершеності набув міський пейзаж, т. зв. "ведута", зокрема в Італії, де його репрезентували Міколе Мартинескі та Франческо Гварді. У класицистичний пейзаж цієї доби починають проникати елементи романтизму.

Однак найпримітнішою ознакою малярського пейзажу XVIII ст. була поява в ньому тенденції до інтимізації природи, особистісного ставлення до неї з боку естетично найбільш чутливих митців, серед яких виділяються англієць Томас Гейнсборо та французи Антуан Ватто і Франсуа Буше, яких є всі підстави вважати предтечами романтизму в європейському пейзажному малярстві.

Гейнсборо увійшов в історію образотворчого мистецтва передусім як портретист, однак, за визнанням самого митця, портрети він писав в основному заради заробітку, тоді як справжнім своїм покликанням вважав пейзаж. Звідси зрозуміло, чому в переважній більшості портретів Гейнсборо тлом служить саме пейзаж. Малював Гейнсборо і "чисті" пейзажі, вкладаючи в них частку своєї душі. Як справедливо відзначають дослідники творчості Гейнсборо, у деяких пейзажах митця "більше мрії про заспокійливу тишу сільської природи, ніж безпосередніх спостережень" [1; 4, 324].

Важливим фактором емоційного впливу на глядача природа виступає в творах Ватто, який зумів домогтися повного співзвуччя зображеної природи з настроями персонажів його картин, чого не вдавалося досягти жодному з його попередників. Пейзажам Ватто, як і загалом його творчості, властива підкреслена музикальність, в основі якої лежить поетизація природи. Персонажі картин Ватто з зображенням "галантних святкувань" ніби прислухаються до неясної, ледь вловимої музики природи.

Періодом справжнього розквіту мистецтва пейзажу стало XIX століття. Як слушно відзначає відомий історик образотворчого мистецтва Ліонелло Вентурі, протягом всього XIX століття "саме пейзажне малярство стало провідним фактором художнього смаку... Пейзаж став тією найважливішою, ідеальною галуззю малярського мистецтва, в якій воно знайшло найкращий шлях до художнього вираження. Лише у XIX ст.

виняткові досягнення небагатьох окремих особистостей стали загальним напрямком для дійсно творчих художників. Це було наслідком нового розуміння пейзажу як душевного стану, тобто наслідком повного олюднення природи [10, 138–139]. До таких особистостей, які торували шлях новому пейзажному малярству, належать передусім англієць Джон Констебль і француз Каміль Коро.

Джон Констебль (1776–1837) першим у європейському образотворчому мистецтві звернувся до зображення природи в її нерозривному зв'язку з буденним людським життям і людською працею. Виходець із демократичного середовища, син мельника з невеличкого містечка Суффолк в Південно-Східній Англії, Констебль сприймав природу так, як сприймали її прості трударі з його безпосереднього щоденного оточення: землероби-йомени, будівельники мостів і водяних млинів у долини тихої річки Стур, рибалки тощо. Природа була для Констебля не лише предметом естетичного замилювання, а й необхідною умовою існування. Сміливо відкинувши усталену традицію, згідно з якою предметом поетизації вважалася лише "ідеальна" природа, Констебль звернувся до зображення знайомих йому з дитинства рідних краєвидів. З однаковим натхненням зображував він, пропускаючи через своє серце, долини його улюбленої "старої, зеленої Англії", її ріки з греблями, пагорбами з вітряками, одноманітні й тужливі йоркширські рівнини, покриті вереском, піщаний пустинний берег з маяками, дамбами, човнами. І в усьому, навіть у безлюдних пейзажах, відчувається людина, сліди її праці. Це були перші в європейському малярстві зразки справді демократичного пейзажу.

Однак не лише в цьому полягає новаторство Констебля-пейзажиста. Особливою заслугою цього видатного митця було те, що він першим почав писати на пленері, більш як на півстоліття випередивши в цьому імпресіоністів. Зробивши своїм основним принципом глибоке вивчення природи, поєднавши виняткової точності спостереження з безпосередністю сприйняття, Констебль зумів з небувалою до нього майстерністю передавати в пейзажному творі сонячне світло й повітряне середовище, свіжу зелень трави і дерев, вологість хмар, синяву спекотного полудня.

З особливою старанністю Констебль вивчав небо, справедливо вважаючи його основним емоційним елементом картини. "Небо, — писав Констебль в одному зі своїх листів, — джерело світла, воно панує над усім, і навіть наші щоденні судження про погоду залежать від нього" [2, 331].

Справді доленосним для формування реалістичного пейзажу було вирішення Констеблем проблеми переднього плану і передачі неперервності простору, який до нього передавався умовно, шляхом трьохколірного розфарбування планів. Констебль писав немов би відрізок Всесвіту, який може розширюватися в сторони і вперед, до глядача, втягуючи його в простір, зображений на картині. У цьому плані Констебля можна вважати безпосереднім предтечею імпресіоністів. Саме від Констебля перейшло до імпресіоністів "уміння поєднувати у своєму мистецтві суб'єктивне ліричне відчуття життя з безкомпромісно правдивим зображенням реального світу — незалежно від глядача, але такого, куди він може увійти і в якому не тільки може, але і повинен рухатися" [7, 127].

Поштовхом до становлення національного реалістичного пейзажу у Франції стала творчість Каміля Коро (1796–1875), яка відбувалася в основному у тому ж руслі, що й творчість Констебля. Переборовши традиції класицистичного історичного пейзажу, Коро звернувся до зображення буденних краєвидів рідної природи, трактуючи її з демократичних позицій як місце, де живе і трудиться людина. Дослідники творчості Коро не безпідставно вважають його, поряд із Констеблем, предтечею імпресіонізму, зважаючи на ту велику увагу, яку він приділяв проблемам освітлення, повітряного середовища, колористичного вирішення пейзажного твору. Надаючи перевагу мотивам перехідних станів природи, Коро домагався виняткової правдивості внутрішнього руху, живого трепету природи.

Утвердження національного реалістичного пейзажу у Франції зв'язане також з іменами художників-барбізонців: Теодора Руссо, Жюльєн Дюпре, Шарля-Франсуа Добіньї, Констана Тройона, Нарсиса де ля Пень, Франсуа Мілле. Заслугою цих митців було те, що вони стали на шлях зображення конкретних краєвидів рідної природи, намагаючись

якогомога правдивіше передати її національну своєрідність. На відміну від Коро, який основну увагу приділяв відтворенню повітряного середовища, від чого його пейзажі набували легкості, напівпрозорості, барбізонці прагнули надавати своїм пейзажам відчутної матеріальності, не забуваючи при цьому й про повітряну перспективу. Шлях до правдивого зображення природи барбізонці бачили у глибокому її вивченні. Саме це спонукало їх до плернерного виконання етюдів, хоч завершували вони композивання картини уже в майстерні.

Барбізонці вперше в історії пейзажного малярства свідомо поставили собі за мету відтворення різних станів природи в їх динаміці, в процесі переходу одного стану в інший. Особливо цілеспрямованим у цьому відношенні був Теодор Руссо. "Всі змінні капризи природи, все несподіване і неочікуване в ній, — відмічав один з дослідників творчості митця, — все це відбито пензлем Руссо: дощ і вітер, іній і роса, сніг, ранок, вечір і полудень, схід і захід сонця, зима і літо, найчастіше осінь і, нарешті, весна" [9, 125–126].

Прагнення відтворити природу у всій її повноті, в єдності предмета зображення з простором, освітленням і повітрям, поєднується у творах барбізонців з намаганням донести до глядача ті емоції, які той чи інший мотив природи викликав у самого митця. Важливо відзначити й те, що в творчості художників-барбізонців вперше у європейському малярстві почав формуватися новий жанр, який згодом одержить назву побутово-пейзажного жанру. Родоначальником його по праву можна вважати Франсуа Мілле. Тема природи у творах цього майстра настільки тісно пов'язана з темою селянського життя, що іноді важко однозначно віднести той чи інший його твір до пейзажного чи побутового жанру. Більше того, навіть у "чистих" пейзажах Мілле завжди відчувається присутність людини завдяки наявності у них таких характерних деталей, як, наприклад, смужка зораного поля чи залишені на ниві знаряддя селянської праці.

Традиції барбізонців, спрямовані на утвердження реалізму в малярському мистецтві, продовжував Гюстав Курбе (1819–1877). Митець виразно демократичного спрямування, Курбе, як і Мілле, теж нерідко поєднував пейзаж з жанровими мотивами, зображуючи сумні сцени



життя народу. У порівнянні з творами Коро і барбізонців пейзажі Ку-рбе відзначаються більшою конкретністю, в них рельєфніше відчувається реальний простір, однак колорит їх дещо темнуватий завдяки домінуванню в палітрі коричневих тонів.

Друга половина XIX ст. — період утвердження пейзажного жанру в російському образотворчому мистецтві. М. Клодт, Л. Каменєв, О. Саврасов, Ф. Васильєв, І. Шишкін, А. Куїнджі, В. Полєнов, І. Левітан — ось далеко не повний перелік імен малярів, які репрезентували російський пейзажний живопис даної доби.

Переборюючи традиції умовного академічного пейзажу, російські пейзажисти стали на шлях реалістичного зображення рідної природи, намагаючись якомога правдивіше відтворити її національну своєрідність. Глибоке вивчення природи і плідне засвоєння досвіду своїх попередників допомогло російським пейзажистам оволодіти всім багатством палітри, плернерним розумінням кольору, засобами передачі світла, просторово-повітряного середовища.

Прикметною особливістю російського пейзажного малярства було те, що воно розвивалося в руслі критичного реалізму передвижників. На відміну від західноєвропейських пейзажистів, російські митці прагнули вкладати в пейзажні образи соціальний зміст. Причому, стосується це не лише творів побутового жанру, у яких природа набувала значення своєрідного акомпанементу до зображуваних негативних сторін соціальної дійсності (жанрові полотна В. Перова, І. Прянишникова, Л. Соломаткіна), а й творів власне пейзажних. Убоге селянське подвір'я, занехаяне передмістя глухого провінціального містечка, в якому панують нудьга і злидні, запряжена у "бїду" худа конячина, що ледве плететься по розгрудзлій від осінніх дощів польовій дорозі, як і інші подібні деталі, нерідко красномовніше говорили про соціальну невлаштованість народу, ніж деякі багатофігурні композиції побутового плану.

Центральним об'єктом зображення російських пейзажистів була природа середньої смуги Росії з її широкими просторами, могутніми лісними масивами, повноводними ріками. Звідси — тяжіння російських митців до епічного пейзажу, найбільш переконливо репрезентованого творчістю І. Шишкіна та А. Куїнджі. Природа постає у їхніх творах

в епічній величі своєї могутньої, урочистої краси. Разом з тим кожен з них підходив до трактування пейзажу у відповідності зі своїми естетичними переконаннями. У той час, як Шишкін домагався "повної ілюзії" зображення, вважаючи, що мистецький твір повинен відзначатися "безумовним наслідуванням", Куїнджі писав широко, узагальнено, вдаючись до крупних відношень світлотіньових і кольорових мас у відтворенні землі, води, неба тощо.

Початок ліричного пейзажу в російському образотворчому мистецтві звичайно пов'язують з творчістю О. Саврасова. Дійсно, до появи широковідомої картини Саврасова "Граки прилетіли" в російському малярстві фактично не було ліричного пейзажу, як і взагалі твору з таким тонким проникненням у "душу" природи. Авторів картини вдалося з небувалою до того майстерністю передати настрій, викликаний пробудженням весняної природи, відтворити її національний колорит. Зображення природи у цьому творі О. Саврасова настільки правдиве, що, "здається, ніби пейзаж написаний з природи, ніби у ньому вмістилася вся Русь" [3, 79].

Започаткований О. Саврасовим ліричний напрям набув високого рівня розвитку у творчості його послідовників: Ф. Васильєва ("Відлига", "Мокра лука"), В. Полєнова ("Бабусин сад", Московське подвір'я) та інші твори пейзажно-побутового плану) і, особливо, — у творчості І. Левітана ("Березень", "Свіжий вітер. Волга", "Золота осінь"), яка ніби акумулює в собі досягнення всього російського пейзажного малярства XIX століття. Варто відзначити, що Левітан не обмежувався лише ліричним трактуванням природи. Окремим його творам властивий епічний характер у поєднанні з виразним філософським спрямуванням. У цьому плані особливо характерна картина "Над вічним спокоєм". Написана під акомпанемент натхненних звуків героїчної симфонії Бетховена, картина сприймається як урочистий реквієм, у якому втілені глибокі роздуми художника про вічність природи і смисл людського життя.

У другій половині XIX — на початку XX ст. відбувається процес становлення і утвердження реалістичного пейзажу в Україні, початок якому поклав Т. Шевченко своїми пейзажними малюнками 1843—

1847 рр. та років заслання. Зображуючи рідну природу, українські пейзажисти цієї доби: В. Орловський, М. Мурашко, С. Васильківський, С. Світославський, М. Ткаченко, П. Левченко, К. Крижицький, І. Труш та ін. бачили її справжню красу в самих звичайних, буденних мотивах, близьких і зрозумілих кожній людині. Як і російські митці, вони багато уваги приділяли соціальному пейзажеві, у зв'язку з чим твори їх звучали в унісон з почуттями і настроями трудового народу. Особливо приваблювали українських пейзажистів мотиви, які давали змогу зображувати природу в її перехідних станах — у період її весняного пробудження чи осіннього прив'ядання, у вечірні сутінки чи на світанку, після дощу чи перед грозою і т. п. Наполегливе оволодіння принципами пленеру дозволило українським митцям не лише правдиво передавати предметний світ природи, але й безмежне багатство її колористичного звучання.

Ведучи мову про еволюцію пейзажного жанру, не можна обійти увагою тієї важливої ролі, яку відіграли у цьому процесі французькі художники-імпресіоністи і передусім такі видатні представники цього стилістичного напрямку, як Клод Моне, Каміль Піссарро та Альфред Сіслей.

Звернувшись до пленеру як до основного методу роботи над пейзажем, вони зуміли остаточно перебороти академічні обмеження, які стояли на перешкоді відчуття художником безпосередності буття природи, до чого завжди прагнули художники-реалісти. Основним предметом уваги імпресіоністів був не стільки предметний світ природи, скільки рух і час, ті безперервні зміни, які постійно відбуваються в природі, її світловий і кольоровий стан у момент зображення.

Імпресіоністам належить ряд важливих відкриттів у галузі колориту. Так, вони рішуче відмовились від чистих чорного і білого кольорів, переконавшись у тому, що їх у природі не буває. Першими помітили імпресіоністи й те, що тіні в природі не чорні, як вважалося раніше, а завжди кольорові. Посилена увага до проблем колориту і, зокрема, послідовне застосування принципу оптичного змішування кольорів, допомогло їм значно підвищити світлоність картини, її колористичне звучання. Під пензлем імпресіоністів пейзаж загравав найтоншими

відтінками тонів, які бувають в природі лише в певний час і при певному освітленні, яке, до того ж, постійно змінюється.

По-новому підійшли імпресіоністи і до вирішення композиції пейзажного твору. Відкинувши традиційну композицію, замкнену у рамках полотна, вони надавали перевагу композиції "стихийній", фрагментарній, від чого картина (найчастіше це був етюд) набувала характеру своєрідного "вікна в природу".

Імпресіонізм став одним з вершинних досягнень реалістичного пейзажу і, одночасно, переломним етапом на шляху його розвитку. Уже на початку 80-х років XIX ст. стали очевидними не лише безперечні досягнення, а й вразливі сторони імпресіоністського методу. Виявилися вони передусім у всезростаючій "дематеріалізації" пейзажу, у недооцінці предметності, матеріальної вагомості створених імпресіоністами пейзажних образів, у їх "розчиненості" у світлоповітряному середовищі. Показово, що цей недолік згодом усвідомлять і самі імпресіоністи. Майже всі вони на схилі літ відчули тугу за "добротним", зробленим у майстерні пейзажем, за недооціненим ними у свій час досвідом старих майстрів.

По-друге, пік творчості імпресіоністів припадає на той час, коли була відкрита фотографія, і цінність зображальності, як основного критерія художньої майстерності, певною мірою була піддана сумніву, тоді як саме в цьому плані імпресіоністам не було рівних. У таких обставинах виникла гостра потреба пошуків нових, специфічних можливостей художнього відображення реальної дійсності, в тому числі й нових засобів творення образів природи.

Першими стали на шлях заперечення основних принципів імпресіонізму "фовісти" Жорж Сьора і Поль Синьяк. Переслідуючи мету "удосконалення методу", вони відмовилися від роботи на пленері, зачинилися в своїх майстернях і, спираючись на щойно відкритий фізиками спектральний аналіз, почали настійно експериментувати, шукаючи нових засобів колористичного вирішення пейзажного твору. Розроблений ними спосіб накладання фарб мікромазками (так звана "крапчаста манера"), що ґрунтувався на законі оптичного змішування кольорів, одержав назву "дивізіонізму" або "пуантилізму" (роздільність, крапча-



стість). Твори неоімпресіоністів відзначаються красою, підкресленою декоративністю, але в плані пластичності образів вони мало переконливі.

Ще далі відійшли від імпресіонізму постімпресіоністи Поль Сезанн, Поль Гоген і Вінцент Ван Гог. Розчарувавшись у імпресіонізмі, вони почали шукати власних шляхів у мистецтві.

Поль Сезанн свідомо задався метою повернути творам малярського мистецтва пластичну переконливість і матеріальність, що були втрачені в роки безроздільного планування імпресіонізму. Відмовившись від світлотіні і лінійно-графічних засобів, він переходить до моделювання простору і об'ємів у картині виключно кольором, вважаючи, що не існують ні лінії, ні світлотіні, а існують лише контрасти фарб. Безмежна різноманітність форм у природі нерідко зводилася Сезанном до деяких чітко організованих конструктивних форм, до певного числа найпростіших стереометричних елементів, які, до того ж, свідомо деформувалися митцем. Це вже, власне, був крок до суто логічного конструювання пейзажу. Саме цю сторону методу Сезанна згодом візьмуть на своє озброєння основоположники кубізму.

Загалом же творчість Сезанна — яскрава сторінка в історії не лише французького, а й всього європейського пейзажного малярства. Твори видатного французького митця відзначаються монументальністю, пластичною вивершеністю, вираженістю композиційного вирішення, від них віє настроєм епічної величі, вічності природи.

Якщо неоімпресіоністів і Сезанна цікавили передусім проблеми об'єктивного зображення природи, зокрема методи моделювання форми, що стимулювало їх пошуки в галузі колориту, то для Гогена було характерним суб'єктивістське світовідчуття. Свій відхід від імпресіоністів сам художник пояснював тим, що вони "не спираються на міцний фундамент, оскільки не враховують характеру почуттів, що їх викликають фарби" і "гребують містичним центром думки" [1; 6, 65]. Засоби вираження "гаємничих глибин думки" і почуття Гоген шукає у спрощенні форми, у посиленні декоративності і звучності кольору, в лінійності й площинності зображення, стилізації пейзажних образів. Не копіюючи природу, він "будь-яку тему використовував для того, щоб ство-

рити самостійний, незалежний від моделі твір, який, майже зовсім абстрагуючись від змісту, полонить глядача внутрішнім художнім рішенням" [6, 39].

Не сприйняв пасивного, суто об'єктивістського відображення імпресіоністами дійсності і Ван Гог. Пейзажі Ван Гога, як і взагалі його твори, відзначаються одухотвореністю, драматичною схвильованістю, експресивністю. Художник вкладав у них всю пристрасть своєї душі. Якщо Гоген звертався до пейзажу лише епізодично, то у творчій спадщині Ван Гога пейзаж посідає провідне місце. Саме в жанрі пейзажу художній талант Ван Гога розкрився особливо яскраво і остаточно сформувався його неповторний індивідуальний стиль. Не прагнучи до передачі враження від побаченого, Ван Гог зображує його квінтесенцію у поєднанні зі своїми власними переживаннями. Він виробив свою неповторну мову кольору, для якої характерне не лише емоційне, а й символічне звучання.

Своєрідне вирішення образи природи знайшли у творчості художників-символістів. Митців цього стилістичного напрямку (А. Беклін, М. Чюрльоніс, М. Врубель та ін.) цікавить не стільки природа загалом, скільки окремі її предмети і деталі: окреме дерево, квітка, пташка, морська хвиля тощо, причому виступають вони у творах символістів не в природному оточенні, а, здебільшого, ізольовано від нього. М. Врубель міг багаторазово малювати окрему квітку бузку, не цікавлячись букетом в цілому, тобто не зводячи твір до завершеного натюрморту. Кожна така окрема деталь, особливо в творах графіки, набувала значення певного символу. Дерево часто виступало як дерево життя або як дерево пізнання, морська хвиля символізувала руйнівну силу стихії і т. п. Однак і в тих випадках, коли художники-символісти зверталися до власне пейзажу, він набував символічного, здебільшого містичного характеру. У цьому плані показовий пейзаж А. Бекліна "Острів мертвих". Одинокий тасмнічий острів у цьому творі сприймається глядачем як символ усамітнення, вічного спокою, безнадії. Разом з тим, пейзажі А. Бекліна забарвлені глибоким ліризмом, який витікає із протиставлення суєтності людських зусиль, безпристрасності природи [8, 61].

Спроби знайти нові підходи до зображення природи продовжувались і в ХХ столітті. Однією з таких спроб був "фовізм" (т. зв. "дикі") — напрям у французькому мистецтві початку ХХ століття, репрезентований Анрі Матіссом, Жоржем Руо, Альбертом Марке та іншими відомими митцями. Прагнучи до ідеальної гармонізації і підкресленої декоративності колориту пейзажного полотна, вони вдавалися до свідомого перетворення видимого в природі кольору, використовуючи при цьому кричущі за звучанням ("дикі") кольори, а також ігноруючи об'ємні форми і закони лінійної перспективи.

З близьких до фовізму естетичних позицій підходили до трактування пейзажних образів експресіоністи — головним чином представники австрійської і німецької національних малярських шкіл. У пошуках найбільш ефективних художніх засобів експресіоністи (Ернст Кірхнер, Констант Пермеке та ін.) зверталися до досвіду готичних майстрів, надаючи своїм пейзажам підкреслено драматичного, а іноді й трагічного звучання. Характерними рисами експресіоністського пейзажу є деформація образів природи, гострі живописні контрасти, наявність штучних формотворчих структур.

Протягом ХХ століття, поряд з модерністським пейзажем в різних його варіаціях, продовжував розвиватися реалістичний пейзаж, збагачений як за рахунок творчого осмислення досвіду минулих епох, так і за рахунок використання окремих здобутків новітнього малярства. Під впливом останнього в реалістичному пейзажі значно посилилась виражальна функція образів природи, які нерідко стали набувати метафоричного характеру, що, в свою чергу, привело до поглиблення філософського змісту пейзажних творів. Без перебільшення можна сказати, що саме реалістичний напрям у пейзажному малярстві був і залишається найбільш відповідним завданню як правдивого, об'єктивного зображення природи, так і вираженню тих складних і різноманітних почуттів, які природа викликає у людини. Про це переконливо свідчить творчість хоч би таких визначних майстрів пейзажу ХХ століття, як Рокуелл Кент (США), Пол Неш (Англія), Микола Реріх і Григорій Нісський (Росія), Мартірос Сар'ян (Вірменія), Микола Глущенко і Тетяна Яблонська (Україна) та багато інших.

Природа безкінечна у своїх проявах і своїй різноманітності. Звідси і безкінечність її художнього освоєння й інтерпретування людиною. Засобом цього освоєння був, є і довго ще залишатиметься пейзаж — найпоширеніший і найпопулярніший жанр малярського мистецтва.

### Цитована література

1. *Всеобщая история искусств*: В 6 т. — М., 1956—1966. — Т. 4. — 478 с. — Т. 6. — 480 с.
2. *Мастера искусства об искусстве*: В 7 т. — М., 1967. — Т. 4. — 622 с.
3. *Стасевич В. Н. Пейзаж. Картина и действительность*. — М., 1978. — 159 с.
4. *Фехтер Е. Ф. Голландская пейзажная живопись 17 века в Эрмитаже*. — Л., 1963. — 184 с.
5. *Фромантен Эжен. Старые мастера*. — М., 1966. — 539 с.
6. *Хорват Тибор. Гоген*. — Будапешт, 1962. — 43 с.
7. *Чегодаев Л. Д. Констебл*. — М., 1968. — 300 с.
8. *Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма*. — М., 2001. — 308 с.
9. *Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы*. — М., 1982. — 347 с.
10. *Venturi, L. Painting and Painters*. — New-York and London, 1946. — Pp. 138—139.