

**КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА
ГРІНЧЕНКА**
ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

«Допущено до захисту»:
Завідувач кафедри образотворчого
мистецтва

_____ Ольга
ШКОЛЬНА
Протокол засідання кафедри №
_____ від «___» _____
2025 р.

ЗАГОРІЙ ВІКТОРІЯ АНАТОЛІЇВНА
ТВОРЧІСТЬ РОМАНА І МАРГІТ СЕЛЬСЬКИХ

Кваліфікаційна бакалаврська робота
зі спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

**Керівник науково-дослідної
частини:**

Школьна Ольга
Володимирівна, завідувач
кафедри образотворчого
мистецтва, доктор
мистецтвознавства, професор.

**Керівник творчої
частини:**

Крюкова Анна Олексіївна ,
доцент кафедри
образотворчого мистецтва,
заслужений художник
України.

Київ–2025

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ І. ПЕЙЗАЖ У СИСТЕМІ ЖАНРІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.....	10
1.1. Історія виникнення і розвиток пейзажу.....	10
1.2. Історія розвитку шедеврів пейзажного живопису.....	23
1.3. Дослідження життя та творчості Романа і Маргіт Сельських.....	31
Висновок до першого розділу.....	39
РОЗДІЛ ІІ. ПЕЙЗАЖ «ОСІННІ КАРПАТИ».....	41
2.1. Вивчення зразків пейзажів відповідного мотиву в творчості Романа і Маргіт Сельських.....	41
2.2. Робота над ескізами, особливості створення творчої роботи.....	49
2.3. Етапи створення пейзажу на полотні.....	57
Висновок до другого розділу.....	62
ВИСНОВКИ.....	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	67
ДОДАТКИ.....	76

ВСТУП

Мистецтво розглядається як форма людської діяльності, що відтворює реальність через конкретні чуттєві образи відповідно до визначених естетичних ідеалів.

Його розвиток як складової духовної культури зумовлюється як загальними закономірностями буття людини і суспільства, так і специфічними естетично-художніми принципами, традиціями та ідеалами. У широкому розумінні мистецтво визначається як майстерність, результатом якої є створення продукту, що викликає естетичне задоволення.

Аналіз наукової літератури свідчить, що живопис має багатовікову історію яка відкриває можливості для художнього переосмислення образів. Його витoki сягають первісного суспільства і виявляються в наскельних малюнках, різьбленні по кістці та каменю. Завдяки своїй здатності безпосередньо впливати на людину через чуттєвість, емоційність та ідейну спрямованість, мистецтво стало невід'ємною складовою духовної культури.

У контексті візуальних мистецтв України живопис посідає особливе місце протягом багатьох століть. При аналізі окремих творів важливо враховувати історичний контекст їх створення. Починаючи з середини XIX століття, пейзаж як жанр набуває великої популярності в українському мистецтві сприяючи формуванню національного пейзажу та розвитку нових художніх тенденцій, орієнтованих на реалістичне відтворення навколишнього середовища.

Протягом останніх двох століть талановиті українські живописці створили численні шедеври пейзажного жанру які значно збагатили світову мистецьку спадщину.

Одним із визначних художників, що зробили вагомий внесок у розвиток українського малярства, є Тарас Шевченко який вважається засновником нового українського живопису. Його творчість відзначається різноманітністю, а

значення у мистецтвознавчому контексті було належно оцінено лише в останні десятиліття завдяки дослідженням фахівців. Продовжувачами його художньої традиції стали такі митці, як Володимир Штернберг який систематично створював українські пейзажі.

До відомих пейзажистів також належать Віктор Орловський, Сергій Васильківський, Микола Ткаченко, Василь Кричевський, Семен Світославський, Архип Куїнджі, Петро Холодний, Іван Труш, Михайло Бурачек, Кость Трохименко, Генріх Глюк, Адальберт Ерделі, Еммануїл Контратович, Федір Манайло, Йосип Бокшай, Адальберт Коцка, Микола Глущенко, Олександр Шовкуненко, Тетяна Яблонська та інші. Їхні твори представлені у численних музейних колекціях України та зарубіжжя.

Пейзаж зберігає свою популярність і серед сучасних українських митців які активно інтегрують національні традиції з досягненнями світового мистецтва.

У творчості окремих художників простежуються риси натуралізму, а в роботах Михайла Свідомського, Михайла Врубеля та Василя Котарбинського проявляються елементи символізму. Особливе значення для українського мистецтва має прагнення митців відновити зв'язок із національними традиціями що знайшло своє вираження у творчості Сергія Васильківського.

Імпресіоністичні тенденції відбиваються у творах художників реалістичного напрямку таких як Іван Похитонів, Петро Левченко, Григорій Дядченко, Архип Куїнджі, Олександр Бокшай, Федір Красицький, а також особливо Олександр Мурашко який своїми міжнародними виставками сприяв популяризації українського мистецтва на світовій арені.

Беручи до уваги сучасні вимоги мистецтвознавчих досліджень та багатий фактичний матеріал, було обрано тему дипломної роботи «Творчість Романа і Маргіт Сельських» для подальшого наукового вивчення.

Актуальність дослідження – творчість Романа і Маргіт Сельських є унікальним явищем в історії українського мистецтва XX століття. Їхній

художній доробок, сформований під впливом європейських модерністських течій і водночас глибоко вкорінений у національну традицію, репрезентує оригінальний синтез індивідуального стилю, філософської глибини та візуальної культури. Особливого значення набуває їхній внесок у формування львівської школи живопису яка відіграла важливу роль у збереженні тяглості українського образотворчого мистецтва в умовах радянської ідеологічної домінації.

Актуальність теми зумовлена також недостатнім рівнем наукового опрацювання творчої спадщини подружжя Сельських у сучасному мистецтвознавстві що створює потребу в поглибленому аналізі їхньої ролі в контексті українського модернізму. Крім того, на тлі відновлення національної ідентичності та актуалізації культурної спадщини, дослідження їхнього мистецтва відкриває нові перспективи для переосмислення українського мистецького процесу в європейському контексті.

Об'єкт дослідження – творчість Романа і Маргіт Сельських як елемент мистецтва живопису.

Предмет дослідження – живописний пейзаж «Осінні Карпати».

Комплексний підхід та специфіка об'єкту дослідження зумовлені сукупністю таких методів: історико-культурологічний аналіз, синтез, систематизація, періодизація наукової літератури та джерел з метою вивчення й узагальнення теоретичних даних; контент-аналіз літературних джерел, наукових матеріалів.

Мета дослідження – полягає у визначенні художніх особливостей творчості Романа і Маргіт Сельських, обґрунтування і використання їхніх творів для написання пейзажу «Осінні Карпати».

Завдання дослідження:

1. проаналізувати стан наукової розробленості теми та дослідити творчість Романа і Маргіт Сельських визначити ключові поняття дослідження;
2. дослідити структуру пейзажного живопису та його поширення у світі;
3. намалювати пейзажний живописний твір «Осінні Карпати».

Наукова новизна дослідження – у дослідженні доведено унікальність творчості відомих українських художників Романа і Маргіт Сельських як джерело для вдосконалення нових теоретичних та творчих досягнень сучасними художниками.

Методологія дослідження – герменевтичний метод застосовано для інтерпретації пейзажних творів Романа і Маргіт Сельських.

Історико-хронологічний метод використано для розгляду спадщини митців за хронологічною розгорткою.

Крос-культурний метод було вжито для дослідження різних періодів діяльності Романа і Маргіт Сельських у тому числі за кордоном.

Метод мистецтвознавчого аналізу застосовано для вивчення художніх особливостей творчості означеного подружжя.

РОЗДІЛ 1. ПЕЙЗАЖ У СИСТЕМІ ЖАНРІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Історія виникнення і розвиток пейзажу

Пейзаж є самостійним жанром образотворчого мистецтва, основним об'єктом якого виступає зображення природи, міського середовища, архітектурних споруд та ландшафтів. Термін «пейзаж» має французьке походження (від *paysage*) і в перекладі означає «місцевість». У межах жанру виокремлюють різновиди, зокрема марину пейзажі з морськими мотивами, та ведуту зображення мальовничих урбаністичних краєвидів.

Пейзажі, в яких відтворено простір сучасного міста, прийнято називати урбаністичними (від лат. *urbanus* – міський). Часто пейзажні композиції можуть містити зображення фігур людей або тварин, однак провідним композиційним елементом завжди залишається природне або архітектурне середовище.

Перші свідчення пейзажних елементів простежуються ще в образотворчості доби неоліту, де люди і тварини зображувалися на тлі природних об'єктів дерев, водойм, степової рослинності. У мистецтві Стародавнього Єгипту природні мотиви використовувалися в сюжетах, пов'язаних із землеробською працею, полюванням або рибальством, однак пейзаж залишався другорядним і виконував переважно фонову функцію [12].

Пейзаж як самостійний жанр сформувався в китайському мистецтві вже в VI столітті. Китайські художники зображували відомі своєю мальовничістю природні локації, прагнучи передати естетичний і філософський настрій, що вимагав тривалого споглядання. Згодом, під впливом китайської традиції, формуються особливості японського пейзажу.

Візантійське мистецтво середньовіччя характеризувалося умовністю у відтворенні природного середовища: схематичне зображення кількох дерев символізувало ліс, пагорби, гірський ландшафт, а башта, місто. Подібні узагальнені пейзажі зустрічаються також в українських іконах.

Натомість у країнах Західної Європи вже в середньовіччі художники поступово переходили до натуралістичного зображення рослин і ландшафтів. Такий підхід знайшов продовження в епоху Відродження, коли митці прагнули до точного відтворення реального світу. Проте навіть у цей період пейзаж здебільшого залишався тлом для портретів або багатофігурних композицій.

Лише з XVII століття природа починає виконувати центральну роль у живописному творі. Утім, художники часто ідеалізували її зображення, прагнучи передати не стільки реальний вигляд, скільки естетично вдосконалений образ.

Лише впродовж XIX століття в європейському мистецтві утверджується прагнення художників відтворювати природу такою, якою вона постає в реальному житті. Особливо яскраво це простежується у творчості французьких митців, які започаткували практику малювання з натури просто неба на пленері. Цей підхід дозволив значно точніше передавати світлові й атмосферні ефекти, а також глибше передати емоційний стан автора через образ природи.

У сучасному мистецтві пейзаж часто виступає не лише як засіб фіксації навколишнього світу, а й як інструмент візуалізації внутрішнього стану художника його настроїв, філософських роздумів, естетичних уподобань. Незважаючи на стилістичне розмаїття, реалістичні зображення природи залишаються високо оціненими глядачами й донині [11].

За технікою виконання розрізняють кілька основних видів пейзажу:

- рельєфний пейзаж;
- живописний пейзаж (виконаний фарбами);
- графічний пейзаж;
- пейзажна фотографія.

Щодо живописних технік, то пейзажі можуть бути виконані в акварелі, темпері, пастелі, гуаші, а також із використанням олійних, синтетичних і мінеральних фарб.

Перші умовні спроби відображення пейзажних елементів у рельєфі з'явилися в Ассирії та Месопотамії. Ці композиції, як правило, включали

зображення пагорбів і дерев, які зображувалися пропорційно до людських фігур або побутових сцен збирання врожаю, полювання, свята тощо. Такі ранні приклади поєднували в собі елементи кількох жанрів: побутової сцени, пасторалі, батального жанру і власне пейзажу. Власне розмежування жанрової системи у живописі сформувалося значно пізніше, хоча тенденція до синтезу жанрів у межах одного твору зберігалася протягом усієї історії мистецтва.

Цю жанрову суміш можна спостерігати в пейзажах з мисливськими сценами Лукаса Кранаха Старшого, у героїзованих композиціях Ніколя Пуссена, а також у роботах Франсуа Мілле, Гюстава Курбе та Клода Моне, де природа нерідко поєднується із фігуративними чи сюжетними компонентами [27].

У римському мистецтві вплив східноазійської культури, зокрема декоративних традицій, сприяв розвитку настінного живопису з природними мотивами. Одним із улюблених сюжетів були зображення садів, вілл у зеленому оточенні, сцен відпочинку в природному середовищі. Найяскравіші приклади таких фресок збереглися в археологічних пам'ятках Помпеїв, Геркуланума та Стабій міст, знищених виверженням Везувію.

Одна з фресок, знайдена в Стабіях, містить зображення морського узбережжя з човном, віллою, розташованою серед дерев, на тлі невисокого гірського масиву. Дослідники припускають, що ця композиція є узагальненим зображенням реального ландшафту, позбавленим детального опрацювання конкретних топографічних рис.

Однак, як свідчить більшість збережених римських стінописів, домінує умовне, уявне трактування пейзажу, створене шляхом поєднання окремих натуралістичних елементів – вигнутих дерев, ваз на колонах, декоративних кущів, вівтарів, невеликих храмів.

Людські постаті у подібних зображеннях не виконують композиційної чи смислової домінанти, а лише доповнюють пейзаж, слугуючи своєрідним «стаффажем» елементом для поживлення сцени. Дерев у цих фресках зображені схематично, без ботанічної точності: інколи можна припустити, що

йдеться про кипарис, однак це радше виняток, ніж правило. Ілюстративним прикладом такого підходу є сакральні-ідилічний пейзаж із Помпей, де природа зображена як декоративне тло до символічної чи міфологічної сцени.

Зразком, який наближається до сучасного розуміння пейзажного живопису, є римська фреска на тему аргонавтів, натхненна поемою Гомера «Одіссея». Відкриваючи погляд між двома червоними пілястрами, глядач бачить прибережний пейзаж із урвистими скелями, пагорбами, деревами, тваринами, а також човнами, що плывуть по воді. Композиція створює ілюзію просторової глибини та візуального занурення в міфологічний світ, переданий засобами художньої уяви.

У межах як європейської, так і китайської традицій пейзаж виконував переважно умовну функцію. Він формувався з реалістичних фрагментів дерев, пагорбів, архітектурних об'єктів, водойм, човнів, тварин чи птахів однак не мав на меті створити точну картографічну відповідність реальності.

Проте між цими двома культурними традиціями існують суттєві відмінності у статусі пейзажного жанру. У китайському мистецтві пейзаж із давніх часів посідав центральне і престижне місце, був тісно пов'язаний з філософією, поезією та релігійно-естетичними уявленнями.

У той час як у європейському мистецтві пейзаж тривалий час мав допоміжне значення, підпорядковуючись фігуративним і сюжетним композиціям. Лише в ХІХ столітті, під впливом романтизму та реалізму, пейзаж утвердився як повноцінний і престижний жанр живопису.

Пейзаж як самостійний жанр образотворчого мистецтва вперше сформувався в Китаї в VI столітті н.е. у період середньовіччя. У світогляді китайської культури природа розглядалася як втілення космічного порядку, універсального принципу Дао.

Ця концепція зумовила появу характерного виду живопису – шань-шуй, в якому зображення гір, скель, водних просторів, туманів і хмар створювало панорамну, медитативну композицію. У цих пейзажах можна було побачити

ледь окреслені елементи людської присутності: домівки, човни, мости, однак головну роль незмінно відігравала природа.

Пейзажі традиційно створювалися у форматі сувоїв, довжина яких визначала просторовий розмах зображення. Композиція пейзажу часто поєднувалась із каліграфічними написами та поетичними рядками, що додавали твору символічного та емоційного наповнення. Значного змістового навантаження набули окремі мотиви рослинності, зокрема зображення бамбука, сосни, дикої сливи (мейхуа) та дикого банана. Ці образи набули канонічного статусу та зберегли своє значення у візуальній культурі Китаю аж до XXI століття [39].

Особливої уваги заслуговує специфічне розуміння перспективи в китайському пейзажі. Глибину простору художники передавали за допомогою градацій світлотіні та згасання кольору на дальніх планах, що створювало ефект туману або вологої атмосфери.

Серед провідних майстрів пейзажного живопису варто відзначити Дон Кічана, Сяо Чжао, Шен Цуо, Фан Фангу, а також Цуй Бо, який передав у своїх роботах стихійні явища природи, зокрема тайфуни (наприклад, «Бамбук і чапля в тайфун», кінець XI ст.). Рівень художньої досконалості китайського пейзажу цього періоду залишався недосяжним для європейської традиції ще впродовж кількох століть.

У Японії жанр пейзажного живопису сформувався лише на початку XIII століття, значною мірою спираючись на китайський художній досвід. Особливого поширення набула техніка монохромного живопису тушшю, відома під назвою сумі-е або субоку-га.

Японські пейзажі цього періоду вирізнялися умовністю, ідеалізованістю та відсутністю конкретної географічної прив'язки. Вони складались із фрагментів реальних краєвидів, однак подані були як узагальнені образи природи, що відповідали естетичним і філософським уявленням того часу.

Пейзажі, створені в межах художньої традиції Сходу, зокрема в Японії, мали переважно фантастичний характер, являючи собою узагальнене філософське відображення природи як частини Всесвіту.

Зразковими в цьому сенсі є уявні зображення таких ландшафтів, як, наприклад, озеро Біва, яке зображувалося митцями на основі переказів, а не власного досвіду. Таким чином, пейзаж у живопису того періоду ще не відображав конкретної топографії, а слугував символічною формою передачі духовного й естетичного сприйняття світу.

У формуванні таких зразків переважали канонічні моделі й усталені композиційні схеми, що суттєво обмежували індивідуальність митців. Помітний етап трансформації цієї традиції відбувся у XV столітті, коли художник Сессю Тойо почав відходити від усталених норм і створювати пейзажі з більшою конкретикою та вільнішим трактуванням композиції. Проте новаторський підхід Сессю залишився радше винятком на тлі загальної тенденції до наслідування китайських зразків доби династії Сун.

Суттєві зміни в трактуванні пейзажного жанру в Японії спостерігаються з XVII століття в межах розвитку національної графіки. Графіка, на відміну від живопису, виявилася більш гнучкою і швидше реагувала на естетичні трансформації та потреби часу. Однак на ранньому етапі пейзаж продовжував виконувати другорядну роль здебільшого як тло або декоративний елемент у складних багатофігурних композиціях, як у творах Хішікава Моронобу та Окумура Масанобу.

Лише з приходом нової генерації майстрів, пейзаж починає набувати статусу самостійного жанру. Втім, для таких митців як Тосюсай Сяраку, Кітагава Утамаро чи Харунобу Судзукі, пейзаж ще залишався фоновим або допоміжним елементом. Лише з появою Кацусіки Хокусая, видатного новатора і експериментатора, пейзаж отримав новий імпульс до розвитку, що стало важливим зрушенням у мистецькому середовищі Японії (Див. додаток 1, рис. 1.5).

Одним із найпоширеніших мотивів у японському образотворчому мистецтві є зображення гори Фудзі. Вже з давніх часів цей природний об'єкт привертав увагу численних художників і поетів, що відобразилось у різноманітних творах мистецтва й літератури. Наприклад, у рукописі «Діяння принца Сетоку Тайсі», датованому X століттям, зустрічається зображення гори Фудзі [48].

До зображення цього символічного об'єкта звертались такі видатні митці, як Сессю, Огата Корін, Кано Таніу, Тайга та їхні послідовники. Водночас сформувався усталений канон, згідно з яким гора Фудзі виступала як абстрактний символ, що начебто не мав безпосереднього зв'язку з людським існуванням. Стандартним стало зображення гори з трьома сніговими вершинами, хоча насправді такий вигляд вона мала лише з південно-західного ракурсу і мала значно більш різноманітний облік форми.

У творчості Кацусіки Хокусая гора Фудзі також посідала особливе місце, вважаючись у Японії священним об'єктом (Див. додаток 1, рис. 1.6). Проте Хокусай почав зображувати гору у своїх малюнках та гравюрах із різних перспектив, демонструючи її буденне оточення, відбиття у водоймах, а також мінливий образ залежно від пори року [32; 47; 16].

Особливістю творчості Хокусая стала тривала робота над серією гравюр, присвяченою горі Фудзі, що тривала десять років. Хоча серія отримала назву «Тридцять шість видів Фудзі», вона фактично включає сорок шість окремих листів, об'єднаних спільною тематикою.

Для підкреслення масштабності гори Фудзі художник зобразив її величезною, так що блискавка перед дощем знаходиться значно нижче її вершини. Особливої уваги заслуговує аркуш під назвою «Переможний вітер. Ясний день» або «Червона Фудзі» (Див. додаток 1, рис. 1.7), де дерева, що вкривають схили гори, виглядають як крихітні цяточки.

У противагу «Червоній Фудзі» існують також кілька відбитків «Білої Фудзі» з аналогічною композицією, проте менш виразні, які не увійшли до

основної серії. Кожен лист серії Хокусай підписав із вказівками конкретних місцевостей.

Пейзаж як жанр глибоко зацікавив Хокусая, і він регулярно включав пейзажні зображення у випуски своєї манги. У 1817 році цілий сьомий том був присвячений лише пейзажам. Протягом XIX століття цей жанр набув широкого розвитку серед японських художників різного рівня майстерності.

Японський пейзаж вирізняється своєю графічністю, суворістю у виборі мотивів і меншою декоративністю порівняно з китайським мистецтвом [12; 63]. Його своєрідний мінімалізм не позбавляє творів виразності, унікальності та багатства настроїв. Навіть із появою модернових течій XX століття, які вносили узагальнення та спрощення у жанр, японський пейзаж зберігав своє національне забарвлення і художню самобутність.

Щодо європейського мистецтва, важливим представником жанру пейзажу доби маньєризму і фламандського бароко був Лукас Ван Фалькенборх, який у своїй роботі «Гори Маасу з покладами руд та ливарними печами» (Див. додаток 1, рис. 1.8) демонструє складний пейзаж з промисловими елементами.

Іншим значним пейзажистом нідерландського мистецтва XVI століття був Йоос де Момпер. Він відомий створенням уявних, фантастичних пейзажів, що базувалися на реальних замальовках природних форм, печер, скель, річок, гір, а також повалених дерев (Див. додаток 1, рис. 1.9). Де Момпер переважно працював у майстерні, а не безпосередньо на природі.

Більшість представників маньєризму, серед яких Джузеппе Арчімбольдо, Джуліо Романо, Джованні да Болонья, Бенвенуто Челліні, мали ґрунтовну художню освіту. До цієї категорії належав і Йоос де Момпер, хоча його майстерність дещо поступалася віртуозності митців епохи Відродження. Художник був обізнаний із творчістю Арчімбольдо, зокрема з його символічними портретами, створеними з квітів, птахів або тварин, що вплинуло на власні мистецькі пошуки Момпера [2].

Під впливом такого художнього мислення він розробив серію алегоричних пейзажів під назвою «Пори року» або «Сезони», в яких поєднав зображення природи з рисами людських облич. Такі композиції були побудовані з елементів пейзажу, пагорбів, скель, будівель, мостів, струмків і дерев, що утворювали гротескні форми людських голів. В алегорії зими, наприклад, присутній образ каплиці, що підсилює символічне наповнення образу.

Подібні твори слугували прикладом інтелектуальної гри, візуальної метафори, що через образне перевтілення створювала приховані змісти. Така образність була характерною як для маньєризму, так і для бароко, у яких алегорія набула особливої популярності [7]. Про успішність серії свідчить і той факт, що вона була відтворена у гравюрах відомого майстра Венцеля Холлара, зокрема в аркуші [3].

У межах європейської традиції особливу увагу слід звернути на жанр так званого «героїчного пейзажу». Цей напрям представлений у творах Ніколя Пуссена, зокрема в картині «Пейзаж із Поліфемом» (Див. додаток 1, рис. 1.11), та Теодора Жеріко, який створив композицію «Пейзаж з акведуком надвечір» (Див. додаток 1, рис. 1.12). Своєрідного розвитку пейзаж набув у творчості Арнольда Бекліна, який зосередився на створенні композицій із яскраво вираженим емоційним забарвленням [64].

Його роботи, навіть у форматі ескізів, зберігали атмосферу тривоги та загадковості, прикладом чого є твір «Руїни будівлі в Келі». Деякі мотиви художник розробляв у кількох варіаціях, як це видно у випадку з «Віллою біля моря».

Найраніший варіант, створений у Монако, вважається більш вдалим, оскільки не перенасичений деталями і зберігає дистанцію між глядачем і основними елементами композиції. Особливу роль у створенні загадкової атмосфери відігравала відмова автора від конкретизації часових і просторових координат картина могла бути сприйнята як сцена з римської античності або з

реального XIX століття [77]. Пейзажний жанр також розвивався в іспанському та канадському мистецтві.

Ігнасіо Сулоага створив пейзаж «Гори Калатаюд» (Див. додаток 1, рис. 1.13), а канадський художник Франклін Кармайл представив твір «Одиноке озеро» (Див. додаток 1, рис. 1.14), що репрезентує національні особливості живопису свого регіону.

1.2. Історія розвитку шедеврів пейзажного живопису

Пейзаж як самостійний жанр образотворчого мистецтва з моменту свого виникнення завжди вирізнявся серед інших жанрів живопису та користувався значною увагою серед поціновувачів мистецтва [11; 4]. Протягом багатьох століть людина захоплювалася унікальною красою навколишнього природного середовища і прагнула передати свої візуальні та емоційні враження через художні образи.

Хоча елементи пейзажу, як простору, у якому розгортаються події фрескових композицій, живописних полотен чи рисунків, існували ще в античності, його формування як окремого жанру відбулося наприкінці XV століття. Перші самостійні пейзажні мотиви простежуються у творах Леонардо да Вінчі, а також у акварелях Альбрехта Дюрера.

Значний імпульс розвитку жанру в станковому живописі XVI століття пов'язують із творчістю Пітера Брейгеля в Нідерландах та Альбрехта Альтдорфера в Німеччині.

Розквіт пейзажного живопису припадає на XVII–XVIII століття, коли видатні європейські митці, серед яких Пітер Пауль Рубенс у Фландрії, Ян ван Гойєн і Якоб ван Рейсдал у Голландії, Нікола Пуссен та Клод Лоррен у Франції, а також Франческо Гварді та Каналетто (Антоніо Каналь) в Італії, заклали основи різних напрямів і різновидів пейзажного жанру.

У цей період формуються основні типи пейзажу ліричний, героїчний, романтичний, а також документальний, що значно розширює його жанрове й емоційне різноманіття в європейському мистецтві [8].

Завоювання плерерної техніки художниками XIX століття завершилось новаторськими здобутками імпресіоністів, які заклали фундамент для подальшого блискучого розвитку жанру пейзажу в XX столітті [38]. Саме у пейзажі французькі імпресіоністи Клод Моне, Едуард Мане, Огюст Ренуар, Каміль Піссаро, Альфред Сіслей найповніше реалізували безпосереднє сприйняття природного світу.

Їхні твори насичені свіжістю повітря та сонячним світлом, а унікальна кольорова палітра, створена з використанням чистих, прозорих фарб, виразно передає прозорість атмосфери, буйність квітів та поетичність блакитних сутінок.

Однак радикальним переламом у розвитку пейзажного жанру стало мистецьке новаторство Поля Сезанна. Як зазначає відомий мистецтвознавець Ксенія Богемська, у його творах узагальнюються традиції попередніх епох від героїчних пейзажів Ніколя Пуссена до досягнень імпресіоністів. Для наступних поколінь художників роботи Сезанна стали свого роду підручником, що відкривав нові принципи живопису і слугував орієнтиром у пошуку індивідуального художнього шляху [55, с. 71].

Особливість впливу Сезанна полягає у його здатності наповнювати композиції живими кольорами: синій у його палітрі втілює небо, помаранчевий випромінювання сонячного світла, а блакитний атмосферний простір.

В українському мистецтві з середини XIX століття пейзаж став одним із найпопулярніших жанрів, що сприяв формуванню національного пейзажного стилю та стимулював розвиток нових тенденцій, орієнтованих на інноваційне відтворення реального природного середовища [3; 14].

Протягом останніх двох століть українські художники значно збагатили світове мистецтво численними видатними творами у жанрі пейзажу. Пейзажні

роботи таких майстрів, як В. Орловський, С. Васильківський, М. Ткаченко, В. Кричевський, С. Світославський, А. Куїнджі, П. Холодний, І. Труш, М. Бурачек, К. Трохименко, Г. Глюк, А. Ерделі, Е. Контратович, Ф. Манайло, Й. Бокшай, А. Коцка, М. Глущенко, О. Шовкуненко, Т. Яблонська та інших є невід'ємною частиною експозицій провідних музеїв і галерей як в Україні, так і за кордоном.

Жанр пейзажу зберігає високу популярність серед сучасних українських митців, які активно інтегрують національні художні традиції з досягненнями світового мистецтва сучасності [35, с. 68].

У ХХ столітті пейзажний живопис пережив значні трансформації, що відображали глобальні культурні, соціальні та технологічні зміни епохи. Вплив світових воєн, індустріалізації, урбанізації, а також революцій у науці й техніці призвів до появи нових способів сприйняття реальності, що знайшли своє вираження в мистецтві. Традиційне споглядальне трактування пейзажу поступово поступалося місцем більш складним, філософським, символічним і експресивним інтерпретаціям.

На початку століття інтенсивно розвивався постімпресіонізм, що відкрив нові можливості у кольорі, формі та композиції. Значний внесок у цей процес зробили Поль Сезанн, який сформував нові уявлення про простір, а також Вінсент ван Гог і Поль Гоген. Ван Гог, зокрема, завдяки експресивній манері письма та яскравій колористиці надавав природним мотивам драматичного й емоційного звучання, що згодом став натхненням для експресіоністів.

У першій половині ХХ століття пейзажний живопис зазнав суттєвих трансформацій, інтегруючись із абстрактними течіями. Зокрема, у творах Василя Кандинського відмова від прямого зображення природи дозволила через кольорові плями та форми передати її духовну сутність. У цьому контексті пейзаж перестає бути лише реалістичним відображенням зовнішнього світу, набуваючи значення простору для вираження внутрішніх переживань художника та філософських концепцій.

Подібним чином, творчість Казимира Малевича та інших митців авангарду, хоча й рідко зверталася безпосередньо до пейзажу, започаткувала новаторські підходи до просторової організації в образотворчому мистецтві, що вплинули на подальший розвиток жанру [39, с. 9].

Рух сюрреалізму, представлений такими майстрами, як Сальвадор Далі, Макс Ернст, Рене Магрітт, здійснив значний вплив на трансформацію пейзажу, вплітаючи його у світ символіки сновидінь, підсвідомого та ірраціонального. У творах сюрреалістів пейзаж часто слугує сценою для розгортання алегоричних і фантастичних сюжетів, де реальна природа поєднується з абстрактними чи химерними образами [38].

Після Другої світової війни в образотворчому мистецтві сформувалися нові напрямки, серед яких абстрактний експресіонізм, поп-арт, мінімалізм та ленд-арт. Хоча пейзаж не завжди був центральною темою цих течій, він зберігав важливу роль у візуальній рефлексії. Зокрема, у творчості Джексона Поллока можна вбачати концепцію «пейзажу дії», де хаотичні, але органічні композиції нагадують природні структури.

Особливе місце в розвитку пейзажного мистецтва посів ленд-арт, який виник і відзначився прямим втручанням у природне середовище. Митці, такі як Роберт Смітсон (зокрема його робота «Спиральний пірс»), Майкл Гайзер та Енді Голдсуорсі, створювали масштабні інсталяції, які підкреслювали взаємозв'язок між мистецтвом, природою, часом і простором, тим самим розширюючи межі традиційного пейзажу [5].

Пейзаж у мистецтві характеризується впливом глобалізації, стрімким розвитком цифрових технологій та новим осмисленням ролі художника у соціокультурному контексті. Незважаючи на посилення конкуренції з боку таких сучасних форм вираження, як інсталяції, відеоарт і цифрове мистецтво, пейзаж зберігає свою значущість, активно трансформуючись і поєднуючи традиційні художні підходи з інноваційними практиками.

У цей період спостерігається зростання інтересу до екологічних проблем, взаємодії людини з природним середовищем та питань збереження ландшафтів. Багато митців обирають пейзаж як засіб звернення уваги до актуальних проблем довкілля, таких як зміни клімату та урбанізаційний тиск на природу. Так, у творчості Олафура Еліассона природа виступає не лише об'єктом художнього дослідження, а й інструментом емоційного впливу на глядача.

Сучасні українські художники також здійснюють переосмислення пейзажного жанру, використовуючи новітні техніки і мультимедійні засоби. У творах таких митців, як Влада Ралко, Павло Маков, Ілля Ісупов, помітна спроба поєднати традиційні мотиви українського ландшафту з соціальними і екзистенційними проблемами.

Окрему роль відіграє розвиток цифрового пейзажу, що включає створення віртуальних світів, доповненої реальності та 3D-інсталяцій, які активно взаємодіють із глядачем, розширюючи сенси традиційного зображення природи. Таким чином, пейзаж перетворюється на міждисциплінарне явище, що виходить за межі класичних форм і засобів вираження.

Пейзажний живопис ніколи не обмежувався репрезентацією природи в її зовнішньому вигляді. Упродовж століть він виступав формою художнього осмислення реальності, відображаючи світоглядні орієнтири своєї епохи. Через образи природи митець звертається до універсальних питань, що хвилюють людство: про взаємини між людиною і довкіллям, гармонію або конфлікт із природним світом, швидкоплинність часу, цінність краси як категорії буття.

У традиціях східноазійського мистецтва, зокрема китайського та японського, пейзаж набуває філософського значення. Він функціонує не лише як зображення конкретного простору, а як відображення внутрішнього стану особистості. Такий підхід перетворює природний краєвид на метафору духовного пошуку, засіб медитативного споглядання й інструмент гармонізації внутрішнього світу.

В умовах сучасної цивілізації, що характеризується стрімким темпом життя, урбанізацією та технологічним прогресом, пейзажний живопис виконує роль своєрідного медіатора. Він сприяє поверненню до рефлексії, емоційної зосередженості та ціннісного переосмислення взаємозв'язку між людиною і природою.

Окремо слід підкреслити роль пейзажу у формуванні культурної та національної ідентичності. Природні мотиви в українському живописі степи, ліси, річки, Карпатські гори набувають значення символічного образу Батьківщини, історичної пам'яті й ментального простору нації. Через зображення рідного краєвиду художники не лише фіксують природне середовище, а й передають національні цінності, соціально-історичні настрої, драматизм змін та боротьбу за самоідентифікацію [70].

Таким чином, пейзаж залишається вагомим і багатозначним засобом художнього висловлення, що зберігає актуальність упродовж століть і продовжує розвиватися в контексті нових культурних викликів.

1.3. Дослідження життя та творчості Романа і Маргіт Сельських

Роман Сельський постає як одна з ключових фігур в історії українського живопису ХХ століття. Його творча спадщина – це тисячі живописних робіт, графічних композицій, кольорових і монохромних ліногравюр, що становлять виняткову культурну цінність та репрезентують цілий період розвитку національного мистецтва.

Творчість митця вирізняється вишуканою живописною мовою та глибоким емоційним змістом, що виявляється в особливому естетичному ладі його творів. Сельський зумів поєднати індивідуальну художню манеру з високими професійними стандартами, засвоєними в межах європейської мистецької школи. Його внесок у культуру не обмежується суто мистецьким доробком, вагоме значення має також його діяльність як педагога.

У складних умовах тоталітарного режиму в Україні Сельський виконував важливу культурно-історичну місію зберігав і передавав послідовність художньо-педагогічних традицій, що була істотно порушена ідеологічними заборонами та репресіями. Саме завдяки йому в українському мистецькому середовищі забезпечувалася спадковість поколінь, сформованих у добу активних творчих пошуків, до художників повоєнного Львова, які працювали в умовах цензури та ізоляції.

Як слушно зазначає мистецтвознавець Олег Голубець, найважливішою місією Романа Сельського було саме «налагодження зв'язку поколінь» невинне відновлення мистецького спадкоємства, штучно зруйнованого радянською системою, з метою збереження безперервного розвитку української художньої школи.

У другій половині XX століття Роман Сельський відіграв ключову роль у формуванні та становленні львівської школи живопису яскравого явища в культурному житті України, що розвивалося в умовах жорсткого ідеологічного контролю.

Незважаючи на офіційний статус відсутнього лідера, саме Сельський став ідейним натхненником цієї художньої течії, яка, починаючи з повоєнного періоду, сформувала своєрідне мистецьке середовище, що існувало в опозиції до панівної естетики соціалістичного реалізму.

Львівська школа живопису, за обставин часткової лібералізації у період так званої «хрущовської відлиги», посіла провідне місце серед художніх шкіл радянського простору, зокрема поряд із балтійською. Цей факт був визнаний не лише українськими мистецтвознавцями, а й загальносоюзними фахівцями. Зокрема, професор Дмитро Сараб'янов, один із провідних мистецтвознавців СРСР, у рецензії на московську виставку львівських художників 1968 року визнав її визначне мистецьке значення.

Ці здобутки значною мірою були результатом як творчої діяльності Романа Сельського, так і його педагогічної практики. Протягом понад трьох десятиліть

Сельський викладав у низці мистецьких закладів Львова: у художньо-промисловій школі, художньому училищі ім. І. Труша. У Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, нині Львівській національній академії мистецтв.

Постать Романа Сельського користувалася винятковою повагою серед багатьох поколінь львівських художників.

Його педагогічна діяльність і естетичні засади справили значний вплив не лише на студентське середовище, а й на ширшу мистецьку спільноту міста. Помешкання Романа та Маргіт Сельських у Львові було важливим культурним осередком, який притягував митців, інтелектуалів і молодь, зацікавлену в автентичних мистецьких цінностях і духовній свободі.

У помешканні Романа та Маргіт Сельських у Львові регулярно відбувалися неформальні мистецькі зібрання, відомі як творчі «четверги», які стали важливою культурною подією у мистецькому житті міста. У цих зустрічах брали участь найближчі друзі та однодумці подружжя Сельських, серед яких були такі відомі митці, як Омелян Ліщинський, Роман Турин, Вітовт Манастирський, Карло Звіринський, Данило Довбошинський.

Також у творчій атмосфері цього кола формувалися представники молодшої генерації львівської мистецької богеми: Зеновій Флінта, Олег Мінько, Андрій Бокотей, Петро Маркович, Богдан Сойка, Роман Петрук, Микола Андрущенко, а також молоді родини художників Риботицьких, Шимчуків та Мотиків.

Більшість із названих митців згодом здобули визнання як видатні представники сучасного українського образотворчого мистецтва. Значний вплив на формування їхнього творчого світогляду справила неповторна атмосфера дому Сельських, яка вирізнялася поєднанням високого авторитету мистецьких принципів Р. Сельського з водночас глибокою повагою до індивідуального художнього висловлення.

Помешкання митців функціонувало як своєрідна мистецька оаза, в якій культивувалися духовні та естетичні цінності, що зазнавали переслідувань з боку офіційної радянської ідеології.

Художнє бачення Р. Сельського справило вплив і на митців, яких радянська влада спрямувала до Львова з метою утвердження естетичних норм соціалістичного реалізму, зокрема Романа Сільвестрова та Костянтина Качанова. Незважаючи на ідеологічні установки, і ці художники зазнали сугестивного впливу естетики Сельського.

Живописна мова митця вирізнялася особливим символізмом і ліризмом. У роботах, таких як «Квіти в горах» чи «Лісова гущавина» (1968), природні мотиви набувають філософського звучання, стаючи метафорами скороминущої краси та глибинної ірраціональності світу.

Аналогічні інтонації простежуються й у низці улюблених композицій художника зокрема в зображеннях самотніх білих вітрил на безкраїх морських просторах, які символізують віддалену, недосяжну мрію, або у монументальних силуетах гірських хребтів, що постають у контексті величі природи як носіїв духовного піднесення та загадковості.

У творчості Романа Сельського спостерігається виразна тенденція до умовного, метафоричного трактування реальності. Видимі елементи пейзажів у його полотнах часто виконують функцію символічних репрезентацій внутрішніх переживань митця.

Незважаючи на природне походження сюжетів, художник підпорядковує їх декоративно-стилістичній логіці, де домінують принципи гармонійної композиційної організації та узгодженості колористичного ритму. Саме в цьому типі живописних рішень яскраво проявляється складна емоційно-інтелектуальна структура художнього мислення Сельського з поєднанням аналітичної рефлексії та ліричної чуттєвості.

Особливу увагу заслуговує образна система пейзажів на карпатську тематику, яка займає помітне місце в його творчому доробку.

У цих композиціях відчутна глибока ідентифікація автора з національним ландшафтом, що виступає не лише як географічне тло, а як символ культурної ідентичності й особистісного самовідчуття. Карпати для Сельського – це своєрідний метафізичний простір, у якому відображено не лише красу природи, а й трагічні аспекти історичної долі народу.

Доктор мистецтвознавства Володимир Овсійчук справедливо зазначає, що саме в карпатських краєвидах найбільш повно реалізується духовно-естетична позиція Сельського як митця-гуманіста. На противагу Криму, який сприймався художником як простір естетичного спокою та відпочинку, Карпати у його творчості набувають значення символу внутрішньої боротьби, прагнення свободи та духовного самоствердження в умовах ідеологічного тиску.

Художня манера Романа Сельського в зображенні карпатських пейзажів вирізняється складною образною символікою, що нерідко набуває глибокого психологічного підтексту. Часте звернення до мотивів зламаних дерев, викорчуваних пнів або гострих, спрямованих угору колючих гілок сприймається не лише як елемент природного середовища, а як метафора внутрішніх емоційних станів митця.

Ці деталі, окреслені з особливою експресією, можуть бути інтерпретовані як візуальне вираження особистих переживань автора, у тому числі приглушених ноток драматизму, прихованих за зовнішньою м'якістю його творчої інтонації.

Разом із тим, художник виявляє щире захоплення красою гірського ландшафту, занурюючись у відтворення його поетичного звучання та етнографічної специфіки. У низці композицій просторове рішення будується через зображення карпатських хребтів у глибині, побачених крізь вікно чи відчинені двері сільської оселі.

У передньому плані таких полотен з'являються предмети традиційного побуту: ліжники, верети, глиняний посуд, дерев'яні свічники. Це надає роботам риси натюрморту, де побутові речі, ландшафт і архітектурне середовище співіснують як рівноправні елементи композиційної структури.

На думку дослідника Миколи Винницького, саме цей принцип «рівновартості всіх речей» людини, природи, інтер'єру є характерною ознакою малярського методу Сельського. Такий підхід формує особливу атмосферу в його творах: усе зображене просякнуте теплом людської присутності, органічно поєднане з автентичністю українського етнокультурного контексту.

У своїй мистецькій практиці Роман Сельський постає як художник із глибоко національним світобаченням, що поєднує українську поетичну традицію з естетичними стандартами європейської художньої культури. Це поєднання, окрім сюжетного наповнення, особливо виразно простежується в структурі його малярської мови у композиційній побудові, колористичних рішеннях і цілісності образного мислення.

Роман Сельський у своїй творчості виявляє послідовність естетичних засад покоління, що формувалося під впливом художньої атмосфери Парижа, де основну увагу було зосереджено на формальних аспектах живопису.

Його малярський підхід принципово відмежовується від літературності та емоційної експресії неоромантизму, що були характерними рисами творчості попереднього покоління галицьких митців, зокрема Олекси Новаківського. Водночас певні метафоричні елементи, які простежуються у творах Сельського, засвідчують тяглість впливу художньої традиції початку ХХ століття.

Національна специфіка живопису Романа Сельського не виявляється на рівні сюжетно-тематичного змісту або декларативних мотивів, а виявляється на глибинному рівні через внутрішню ритміку, структуру композиції та психологізм художньої мови. Його творчість демонструє характерне для української естетичної традиції відчуття кольору, що проявляється в особливій чутливості до яскравих, насичених, але водночас тонко гармонізованих барв.

Колористичні рішення художника виявляють спорідненість із колористикою українського народного мистецтва вишивок, ткацтва, писанок, наївного живопису. Подібно до творів Марії Примаченко, палітра Сельського вирізняється декоративністю й емоційною виразністю.

Площинно покладені кольорові плями в його картинах слугують основою композиційної побудови, а їхнє поєднання створює численні варіації вишуканих колористичних гармоній. Завдяки цьому живопис Сельського сприймається як витончений зразок візуальної естетики, що дарує глядачеві «свято для ока».

Висновки до першого розділу

Проаналізувавши історію виникнення та розвитку жанру пейзажного живопису, а також дослідивши творчість видатних українських художників Романа та Маргіт Сельських, можна сформулювати низку ключових висновків. По-перше, розвиток пейзажного жанру має багатовікову та складну історію, що відображає еволюцію художнього світогляду, зміну культурних парадигм і ставлення до природи у різні історичні періоди.

Пейзаж, який на початкових етапах виступав переважно як другорядний фон у релігійних і міфологічних композиціях античності та середньовіччя, згодом набув статусу самостійного і високо шанованого жанру в епоху Відродження.

Особливе значення у розвитку пейзажного живопису мали визначні шедеври, що відкрили нові художні можливості для зображення природи, заклавши основи для подальшого вдосконалення жанру.

На цьому тлі сформувалася українська школа пейзажу, репрезентована творчістю Романа і Маргіт Сельських, які поєднали впливи європейських авангардних напрямків із власними національними традиціями. Їхній внесок у розвиток українського мистецтва полягає у створенні унікального стилю, що водночас слугує своєрідним мостом між українською культурою і світовими художніми тенденціями.

Завдяки наполегливій праці Романа та Маргіт Сельських у спадок українському мистецтву дісталася унікальне художнє надбання світ образів, який вирізняється витонченістю малярської мови та особливою емоційною

аристократичністю. Проте їхній внесок у розвиток української образотворчості значно ширший і не обмежується лише цією естетичною цінністю.

У результаті проведеного дослідження історії пейзажного живопису від його початкових етапів до сучасності було встановлено, що цей жанр постійно перебував у процесі пошуку нових форм вираження художніх ідей, що дозволяло глибше розкривати взаємини між людиною та природним світом.

Виявлено, що пейзаж не обмежується реалістичним відтворенням природних ландшафтів, а виступає засобом передачі внутрішнього емоційного стану митця, його світогляду.

Пейзажі в творчості художників не лише відображають зовнішню красу природи, а й стимулюють глядача до рефлексії, сприяють глибшому сприйняттю навколишнього світу. Вони відкривають нові горизонти не лише перед зором, а й у внутрішньому світі спостерігача. Кожен мазок пензля в таких творах містить у собі відображення вічності, яка зберігає неповторну миттєвість прекрасного.

РОЗДІЛ II. ПЕЙЗАЖ «ОСІННІ КАРПАТИ»

2.1. Вивчення зразків пейзажів відповідного мотиву в творчості Романа і Маргіт Сельських

Роман Сельський є однією з ключових постатей українського живопису XX століття, знаний як засновник так званої «школи українського колориту». Визначальною темою його мистецького доробку стали Карпати, які художник неодноразово зображував у численних живописних композиціях.

Спільно з дружиною художницею Маргіт Сельською, а також зі своїми учнями та колегами, Роман Сельський щорічно здійснював подорожі до гірських регіонів. Він пройшов численні маршрути карпатських стежок, відвідав значну кількість сіл, серед яких Микуличин, Богдан, Криворівня, Яворів, Лука, Зелене, Вишків, Манява, Рафайлове, Дземброня та інші.

Гірська місцевість була для митця органічним середовищем існування, в якому він орієнтувався впевнено та вільно. Тісні контакти з місцевим населенням, зокрема гуцулами, сприяли формуванню особливого емоційного звучання карпатських пейзажів художника. У низці живописних творів помітним є акцент на природній стихії, зокрема на зображенні буреломів, густих лісових хащ та зламаних дерев. Яскравими прикладами таких мотивів є роботи: «Бурелом» (1968 р.) (Див. додаток 1, рис. 1.15), «Карпатський мотив» (1970 р.) (Див. додаток 1, рис. 1.16), «Гуцульщина» (1972 р.) (Див. додаток 1, рис. 1.17), «Череда» (1973 р.) (Див. додаток 1, рис. 1.18), «Дземброня» (1980 р.) (Див. додаток 1, рис. 1.19).

У ряді творів спостерігається інший підхід до зображення простору: широкі панорамні краєвиди поступаються інтимним, камерним композиціям. У таких полотнах гірський пейзаж подається крізь обрамлення вікон, дверей або ганків, що створює ефект внутрішнього споглядання природи [10].

До цієї групи належать роботи «На ганку. Криворівня» (1958 р.) (Див. додаток 1, рис. 1.20), «Теплий промінь» (1958 р.) (Див. додаток 1, рис. 1.21), «З вікна» (1974 р.) (Див. додаток 1, рис. 1.22).

У деяких живописних творах Романа Сельського відбувається жанрове поєднання у межах однієї композиції зливаються елементи пейзажу, інтер'єру та натюрморту. Такий підхід зумовлює полілог між середовищами та свідчить про наявність людської присутності навіть у її відсутності як фізичної фігури, через сліди побуту, внутрішній простір і структуру композиції.

Художній світ Романа Сельського відзначається глибоким емоційним зануренням у природу, особливо в карпатський ландшафт, який митцєві відкривався як простір сакральної енергії та символічної присутності [47, с. 8]. Саме у пейзажах Карпат автор убачав містичне начало, яке передавав через тонко вивірену колористичну мову. Контрастні поєднання жовтих, рожевих, синьо-зелених та чорних барв сприяють створенню емоційної напруги або, навпаки, атмосфери тихого споглядання, тоді як м'які півтони жовтого, фіолетового, червоного та синього забезпечують ліричну глибину образу.

Показовим у цьому контексті є живописний твір «З вікна» (1974) зі збірки Львівської національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького (Див. додаток 1, рис. 1.22.). Композиція побудована навколо умовного зображення вікна, межі якого художник не позначає чітко, що створює ефект відкритості простору [10, с. 318]. Праворуч зображено вазу з квітами, а фіолетово-бузкові штори, немов завислі в повітрі, частково закривають краєвид гірського села в долині.

За ними вдалині вимальовуються гірські хребти. Така побудова простору формує ілюзію проникнення в нескінченність, де елементи побуту зокрема, ваза з квітами маркують межу між внутрішнім життєвим простором людини та зовнішньою природною стихією.

У цьому проявляється характерна для Сельського триєдність: інтер'єр, пейзаж і натюрморт функціонують як цілісне художнє середовище, у якому присутність людини є опосередкованою, але очевидною.

Карпатські мотиви у творчості Романа і Маргіт Сельських не обмежуються виключно географічними реаліями вони стають своєрідною метафорою духовного повернення до себе.

Гірський пейзаж осмислюється ними як простір внутрішньої свободи, місце, де особистість здатна звільнитися від зовнішньої суєти та зануритися в глибини автентичного буття. Карпати постають у їхньому живописі не як об'єкт зображення, а як духовний простір «місце сили», у якому природа промовляє мовою кольору, світла, вітру й тиші.

Щорічні подорожі до гір не мали для митців характеру туристичних мандрів радше, це були акти художнього паломництва. Вони не просто досліджували гірські ландшафти, а прагнули глибшого діалогу з природою: прислухалися до шуму смерек, до дзюрчання гірських потоків, до тихої ходи вечора, що огортав вершини.

Саме ця зосередженість на гармонії природного середовища зумовлює ту атмосферу глибокого внутрішнього миру, яка пронизує їхні пейзажі.

У Карпатському регіоні Роман Сельський відчував глибоке відчуття належності, яке виявлялося в тонкому сприйнятті природних явищ від падіння світла на схили гір до поступового огортання долин імлою та ніжного дотику неба до верхівок смерек. Для нього природа не слугувала лише фоном, а виступала як живий організм, із яким він встановлював тривалі й глибокі діалоги, що передавалися через палітру кольорів без використання слів.

У свою чергу, Маргіт Сельська виявляла особливу чутливість до ніжності природного середовища Карпат. Її мистецький погляд вирізнявся уважністю до дрібних деталей та внутрішнім переживанням природи.

Вона не просто репрезентувала осінній пейзаж як пору року, а трактувала його як певний душевний стан, де гори сприймалися не тільки як географічні утворення, а як простори внутрішнього притулку. Архітектурні елементи, такі як вікна сільських будинків, в її творчості виконували функцію рам для роздумів і рефлексії.

Їх спільна художня діяльність була не лише відображенням зовнішнього світу, а й інтимним зізнанням у почуттях. Кожен мазок пензля містив тепло рук митців, а вибір кольорової гами передавав глибокі емоції, що виходять за межі

раціонального пояснення [3]. Для обох художників Карпати були не просто пейзажем чи декорацією, а органічною частиною людської душі, яка зберігає живий зв'язок із тишею, землею та джерелами буття.

У гірських селах Романа і Маргіт Сельських знали особисто, і до них ставилися з довірою та прихильністю, сприймаючи як своїх. Місцеве населення, гуцули, розпізнавало у художниках не сторонніх споживачів краси, а людей, які прагнули стати органічною частиною навколишнього середовища. Їхнє життя проходило просто і природно у старовинних хатах, серед гірських туманів, дощів, ягід, грибів, запахів сіна, свіжоспеченого хліба, а також старовинних рушників і вечірніх пісень. Ці побутові деталі передавали справжнє, неподроблене життя, яке художники не лише спостерігали, а й зберігали у своїх творах через колірну гаму та образи.

Роман Сельський особливо цінував образи буреломів, диких хащів та мовчазних дерев, у яких він бачив драматизм і внутрішню силу природи. Його осінні Карпати відображали глибину та багат шаровість, порівнянну зі стародавніми легендами.

Натомість Маргіт Сельська надавала перевагу ніжним вечорам, спокійним подвір'ям та м'якому світлу, що проникало крізь фіранки. Для неї осінній мотив був символом затишку та внутрішнього світла. Разом вони створювали художню гармонію, поєднуючи чоловіче й жіноче, динамічне й плавне, героїчне й ліричне.

Кожне їхнє полотно є виразом Карпат, які митці відчували не лише зорово, але й тактильно, ароматно та емоційно. Ці образи не були вигаданими в майстерні, а формувалися з особистих переживань і спогадів, витканих із душевної тиші гір. Вони зберігали у своїх картинах не лише видиму красу, а й пам'ять про неї, вірячи, що справжня краса – це не лише те, що бачиш, а й те, що відчуваєш і пам'ятаєш.

Карпатські мотиви в творчості Романа та Маргіт Сельських виступають не лише як зображувальний об'єкт, а як цілісний духовний простір, джерело глибокого художнього натхнення. Для обох митців ці гірські ландшафти були не

лише природним середовищем, а місцем екзистенційного діалогу людини з природою, простором, де поєднуються стихії землі й неба, тиші та кольору, індивідуального й вічного.

Карпати в їхній творчості набувають ролі рівноправного співучасника композиції, візуального та емоційного співрозмовника митця [19, с. 33]. Кожен елемент ландшафту – дерево, обрій, туман чи сонячне світло слугує засобом передання внутрішнього стану художника.

Особливу увагу Сельські приділяли осінньому періоду, оскільки саме ця пора, позначена поступовим згасанням і стриманим розквітом кольорів, найбільш адекватно відображала медитативну глибину, стан внутрішнього спокою та зосередженого споглядання.

Осінній пейзаж у їхніх полотнах постає не як топографічна фіксація, а як метафоричне вираження емоційного стану [7, с. 129]. Насичені жовті, пурпурові й сині відтінки, м'яке світло та розмиті контури середовища втілюють багатство настроєвих градацій, що не потребують словесного пояснення.

Стиль живопису Романа та Маргіт Сельських вирізняється глибиною й щирістю вираження, що зумовлює його непідробну автентичність [19, с. 20]. У їхньому мистецтві відсутнє прагнення до ефектності чи зовнішньої декоративності; натомість художники послідовно прагнули до правдивого зображення реальності. Карпатські пейзажі у творчості Сельських постають не як ідеалізовані образи, а як живі, емоційно наповнені та внутрішньо правдиві візії.

Їхні полотна відзначаються особливою експресивністю мазка та тонкою гармонією кольорів, у яких відчувається ритм природного буття [1, с. 163].

Завдяки цьому глядач має змогу не лише візуально сприймати зображене, а й емоційно співпереживати: відчувати дихання природи, прохолоду ранкових туманів, теплі промені сонця, що проникають крізь гілля дерев. Таке мистецтво стає засобом занурення в атмосферу пейзажу, викликаючи спогади й асоціації на глибинному рівні.

Попри плин часу, живописна спадщина Романа і Маргіт Сельських не втрачає своєї актуальності. Їхні твори продовжують викликати глибокий емоційний відгук у сучасного глядача. Карпати на їхніх полотнах перетворюються з географічного ландшафту на символічний простір духовності, внутрішньої гармонії та особистого переживання природи [7, с 18-20]. У такий спосіб осінь в інтерпретації Сельських постає не як символ згасання, а як поетичне свято світла, кольору й внутрішнього просвітлення.

2.2. Робота над ескізами, особливості створення творчої роботи

Тематика дипломної творчої роботи «Осінні Карпати» була обрана з метою художнього відображення краси гірського ландшафту в осінній період часу, коли природа набуває особливої виразності завдяки насиченому кольоровому спектру та виразним формам.

Карпатські гори постають не лише як масивні вершини, а й як цілісний природний комплекс, що включає спокійні річки, густі лісові масиви та широкі долини, які в осінню пору формують гармонійні, емоційно насичені колористичні поєднання.

Композиційна побудова ескізів ґрунтується на класичному принципі лінійної перспективи, що передбачає розподіл зображуваного простору на передній, середній та дальній плани. На передньому плані розташовані кам'янисті береги річки, які відіграють роль композиційної основи та слугують візуальним орієнтиром, скеровуючи погляд глядача в глибину простору.

Середній план насичений зображеннями дерев, а на дальньому плані відтворено гірські вершини, що підсилюють глибину зображення.

На початковому етапі було виконано серію чорно-білих графічних ескізів за допомогою графітного олівця (Див. додаток 2, рис. 2.1). Такий підхід дозволив зосередити увагу на опрацюванні основних форм, тональних відносин і текстур. Для передачі глибини й об'єму використано олівці різного ступеня м'якості, що

сприяло детальному відтворенню структури природних елементів – дерев, кам'яних утворень та водної поверхні.

Наступним етапом стали кольорові пошукові ескізи, спершу виконані пастельними олівцями (Див. додаток 2, рис. 2.2), які дозволили вільно експериментувати з палітрою, визначаючи основні колористичні акценти.

Після цього були створені ескізи олійними фарбами (Див. додаток 2, рис. 2.3), що дало змогу досягти глибших колірних ефектів завдяки можливості нашарування фарби та створення плавних тональних переходів. Вибір саме цієї техніки був зумовлений її широким художнім потенціалом для передачі колористичного багатства осіннього гірського пейзажу.

Основний акцент у роботі зроблено на яскравих осінніх відтінках теплих жовтих, насичених червоних та глибоких фіолетових кольорах, які ефективно передають атмосферу осіннього періоду та світлову динаміку гірського ландшафту.

Під час розробки ескізів до творчої роботи «Осінні Карпати» було важливо врахувати досвід українських митців, що черпали натхнення у карпатській природі. Особливу увагу приділено творчості Романа та Маргіт Сельських видатних представників українського модернізму, які в своїх творах часто зверталися до карпатських мотивів.

Їхні полотна вирізняються виразним колоритом, динамічністю композиції та органічним відтворенням духу української природи. Підхід Сельських до передачі кольору, текстури та форми мав значний вплив на художників наступних поколінь і зберігає свою актуальність у сучасному мистецтві.

Для глибшого розуміння їхньої методики зображення Карпат проведено аналіз їхніх пейзажних робіт, у яких помітне тонке відчуття кольору та світлотіні [3]. Ці знахідки стали цінним орієнтиром у власних пошуках способів відтворення атмосфери осіннього гірського пейзажу.

У процесі створення ескізів особлива увага була зосереджена на передачі специфіки гірської природи взаємодії світла та тіні, контрастних кольорових поєднаннях, що підкреслюють просторову структуру композиції.

Важливо було досягти ефекту повітряної перспективи, що реалізується через поступове зниження насиченості кольорів та деталізації у віддалених планах, що створює враження глибини та об'єму.

Ці ескізи виступили фундаментальною основою для подальшої роботи над картиною, задаючи основні параметри композиції, колористичної гами та загального емоційного настрою майбутнього твору.

Початковий етап створення ескізів характеризується не стільки нанесенням ліній, скільки внутрішньою концентрацією та тишею, в якій поступово формується образ: мерехтіння ранкового туману над річкою, крики ворон на старому буку, шелест сухого листа під ногами. Осінній карпатський пейзаж сприймається не лише як зовнішнє візуальне явище, а й як глибоке внутрішнє відчуття.

Чорно-білі графітні ескізи являють собою мовчазну діалогічну взаємодію з формою, де темні тіні дерев і м'які контури кам'янистих брил, що виступають із холодної гірської річки, передані легкими штрихами олівця. Цей етап не є завершеним зображенням, а радше делікатним натяком на атмосферу прозорим, як ранковий туман у міжгір'ї.

Тиша, що виникає між штрихами, створює простір для уявлення майбутнього пейзажу у всій його повноті ще до застосування кольору і світла.

На етапі кольорових ескізів художник переходить до виразної колірної мови, де осінні Карпати постають як симфонія барв. Кожне дерево сприймається як окремий музичний інструмент у природному оркестрі. Палітра оживає завдяки теплим охристим, насиченим пурпуровим, глибоким сапфіровим і рубіновим відтінкам.

Пастельні олівці лягають на папір легко і плавно, створюючи атмосферу теплого променя сонця, холодної гірської роси та прощального світла короткого

осіннього дня. Через колірні рішення прагнеться передати унікальну мовленнєву палітру природи, яку художник розуміє і інтерпретує на власний манер.

Робота з олійними фарбами має характер ритуального процесу, що підкреслює матеріальність і тактильність зображуваного світу. Завдяки густоті та насиченості фарб кожен мазок набуває не лише колірної функції, а й фактурної, об'ємної та глибинної складової.

Плавні колірні переходи від багряних до приглушених зелених відтінків передають динаміку вітру, що рухає листя, тоді як сріблясті відблиски відтворюють блиск поверхні води. Віддалені гірські вершини зображуються напівпрозорими ліловими серпанками, що створюють ефект повітряної перспективи. Таким чином, полотна набувають живої динаміки, відтворюючи ритм осінньої природи, що поєднує спокій із величною енергією.

Образ осінніх Карпат у представленій роботі розглядається не лише як географічне явище чи візуальний мотив, а як внутрішній душевний стан автора.

Аналіз творчості Романа та Маргіт Сельських слугував не лише теоретичною основою, а й джерелом емоційного досвіду. Їхнє ставлення до кольору, увага до деталей та здатність передати атмосферу стали ключовими орієнтирами для реалізації власного художнього задуму.

Кожна картина цих митців є своєрідним спогадом про пережиту подорож, в якій природні явища втілюються у полотні, створюючи відчуття живої присутності людини, яка, хоч і невидима, проте помітна через художній контекст. Ці спостереження сприяли глибокому вивченню світлотіні, тональних переходів та композиційного поєднання пейзажних елементів з внутрішнім емоційним сприйняттям.

Під час створення ескізів було визначено важливість простору як фізичного, так і емоційного аспекту. У пейзажній композиції це проявляється через поступове зменшення інтенсивності кольорів і згасання деталей у глибині картини.

Передній план характеризується яскравістю, динамікою та емоційністю, тоді як дальній план має більш розмитий, ефемерний характер. Такий прийом дозволяє глядачеві не лише візуально сприймати зображення, а й занурюватися в нього, немов слідуючи стежкою, що веде крізь ліс до високогірних полонин.

Кожен ескіз у цій роботі виступає не тільки підготовчим етапом для подальшої масштабної картини, але й самостійним твором мистецтва, у якому зафіксовані особисті спогади, емоції, захоплення та внутрішня тиша. Вони функціонують як візуальні фрагменти художнього щоденника, записаного не словами, а світлом та кольором.

Місце створення цих ескізів чи то уявне, чи плерне, чи майстерня не має визначального значення, адже справжній пейзаж формується там, де поєднуються глибока любов до природи і мистецька практика.

Кожна лінія та мазок є етапом у подорожі, що охоплює не лише просторові, а й часові виміри. Відтворені Карпати оживляють не лише природні ландшафти, а й спогади дитинства, легенди, почуті біля вогнища, запах стиглого опалого листя, що зберігає тепло останніх літніх днів.

В процесі роботи над ескізами формувалося усвідомлення, що пейзаж – це не просто зовнішній образ природи, а діалог між внутрішнім світом митця та зовнішньою тишею гір.

Палітра кольорів, обрана в процесі роботи, виступала не лише формальним елементом композиції, а й засобом вираження емоційного змісту твору. Червоні відтінки кленового листя символізували інтенсивність почуттів, тоді як блакить неба відображала стан спокою.

У деяких ескізах навмисно підкреслювалися контрасти для посилення драматичного ефекту пейзажу, тоді як в інших кольорова гама пом'якшувалася з метою створення настрою роздумів та меланхолії. Такий підхід ілюструє пошук балансу між реалістичним зображенням та художнім баченням.

Важливу роль у створенні композиції відігравала робота зі світлом. Осіннє світло у Карпатах характеризується м'якістю, теплотою і певною ніжністю, яка надає пейзажу одночасно відчуття затишку та величі.

Воно ледь торкається поверхні гір, створюючи ефект делікатності та обволікання простору. Авторка прагнула не просто передати світло візуально, а інтегрувати його у структуру ескізу через тонкі штрихи, прозорі фарбові шари та слабкі відблиски, що посилюють глибину і атмосферність зображення.

Під час роботи над ескізами вони поступово набували самостійного значення, перестаючи бути лише підготовчими матеріалами.

Кожен ескіз містив у собі певну ідею, емоційний зміст та настрій, що формували основу для подальшої творчості.

Частина ескізів залишалась навмисно незавершеною, виконуючи функцію своєрідних нотаток або пауз, які сприяли активній залученості глядача до інтерпретації та емоційного співпереживання. У цьому контексті мистецтво розглядається не лише як створений об'єкт, а й як суб'єктивний досвід художника і реципієнта.

В процесі реалізації творчої частини дипломної роботи було усвідомлено глибину впливу мистецтва на внутрішній світ автора за умови щирого емоційного залучення.

Тематика «Осінні Карпати» виступила не лише об'єктом зображення, а й символом особистісного оновлення, простором внутрішньої тиші, де кожен мазок набував значення жесту любові та поваги до природної краси рідного краю.

Таким чином, робота з ескізами стала не лише технічною підготовкою, а й процесом глибокого емоційного занурення, що забезпечило органічне поєднання зовнішнього образу і внутрішнього переживання.

2.3. Етапи створення пейзажу на полотні

Початковим етапом роботи над пейзажем є підготовка основи, якою слугує полотно розміром 60×80 см. Підготовка полотна має не лише технічний, але й концептуальний характер, адже саме на цьому етапі закладається фундамент майбутньої композиції.

Наступним кроком є визначення ключових композиційних елементів, зокрема розмежування переднього, середнього та дальнього планів, що дозволяє передати просторову глибину карпатського ландшафту. Легкий початковий начерк фарбами слугує для розташування основних об'єктів гірських масивів, річки, дерев і задає загальний ритм композиції.

Після цього наноситься перша кольорова прописка, яка формує основний тон картини (Див. додаток 2, рис. 2.4). Для передачі осінньої атмосфери використовуються теплі кольорові відтінки жовтого, червоного та помаранчевого, що становлять основу для подальших кольорових нашарувань.

Наступний етап полягає у накладанні основних кольорових мас широкими мазками з метою створення об'ємних форм гір, дерев та неба (Див. додаток 2, рис. 2.5). Особлива увага приділяється збереженню чистоти кольору та використанню пастозних мазків, що дозволяють передати фактуру листя і кори дерев.

Деталізація є наступним важливим етапом, на якому вводяться дрібніші елементи композиції: тіні від дерев, відблиски на водній поверхні, рельєф гірських вершин. Цей етап визначає загальний настрій твору, адже світлотінь та колір формують характер осіннього пейзажу, передаючи його тепло і прозорість.

На фінальному етапі проводиться оцінка гармонійності композиції, балансу кольорів і світлотіней. Завершальні штрихи спрямовані на підкреслення просторової глибини та об'єму (Див. додаток 2, рис. 2.6).

Картина в цілому відтворює яскравий та насичений настрій осінніх Карпат. Композиційна побудова направляє погляд глядача вздовж річки, що розширюється до горизонту, символізуючи безмежність природного простору.

Використання теплих тонів сприяє створенню відчуття затишку, повноти та гармонії з природою.

Початок роботи над полотном супроводжується глибоким емоційним зануренням у тему, що дозволяє художнику не лише відтворити візуальні образи, а й передати їх внутрішню сутність. Карпатські гори восени виступають джерелом натхнення, яке щоразу відкривається.

Саме тому першочерговим завданням є налаштування на спокійне, зосереджене сприйняття природи, що стає основою для передачі духу, настрою та внутрішньої гармонії майбутнього твору.

Обране полотно 60×80 см є оптимальним форматом для розгортання просторової композиції, що дозволяє глядачу «зануритися» в картину, відчувати атмосферу гірського повітря, насиченого ароматами хвої та вологи. Підготовка основи виступає не лише як технічна операція, а й як своєрідний ритуал, що закладає фундамент художнього образу.

Початковий начерк фарбами не є простим контуром, він слугує для позначення основних мас і водночас формує ритм і напрямок композиції. Цей начерк можна порівняти з музичними ескізами він містить у собі майбутню гармонію, хоч ще не набув повноти звучання.

Після визначення композиційної структури розпочинається перший етап фарбування нанесення прозорих, легких шарів фарби, що передають атмосферу осені. Використання жовтих, золотистих, помаранчевих та іржавих відтінків формує базовий тон і світлову палітру полотна. Світло в цій фазі не сприймається як зовнішнє джерело, а огортає гірський ландшафт цілісно, створюючи відчуття тепла і об'єму.

Наступним етапом є накладання основних кольорових мас, під час якого застосовуються широка кисть і мастихін для створення сміливих, динамічних мазків. У цьому процесі відтворюється не статичний образ листя чи гір, а передається рух, текстура та живучість природи. Пастозність мазків формує

ілюзію фактурності та рельєфності поверхонь, забезпечуючи глибину та об'ємність композиції.

Після формування просторової структури полотна переходять до етапу деталізації, що надає роботі завершеності та живості. Тут з'являються тіні, відблиски на водній гладі, тонкі світлові ефекти, що підкреслюють природну вишуканість пейзажу. Особлива увага приділяється світлу, яке створює прозорі, м'які серпанки та формує тональні переходи на дальньому плані, де гори починають зливатися з небом.

Фінальний етап полягає у перевірці гармонії кольорів і світлотіні, додаванні акцентів, що підсилюють простір та об'єм, а також у врівноваженні композиції. У роботі уникають надмірного насичення, зберігаючи природність і цілісність образу. Завершальні штрихи – це деталі, що надають полотну ритму та настрою, підкреслюючи світлові рефлекси, глибину неба та тонкі відтінки осіннього лісу.

Після завершення роботи відбувається рефлексія, під час якої оцінюється емоційне і художнє звучання картини. Важливо, щоб полотно не лише відображало зовнішній вигляд природи, а й передавало її атмосферу: шум листя, крик птахів, легке тремтіння води. У цьому контексті мистецький образ набуває динаміки, ритмічності і внутрішньої гармонії, стаючи своєрідним вікном у світ живої природи.

На завершальному етапі роботи над пейзажем особливу увагу приділено досягненню максимальної природності зображення. Важливо, щоб жоден елемент не виглядав штучно чи навмисно введеним у композицію.

Кожна деталь повинна логічно впливати з загальної структури зображення простору, кольору, ритму. Це вимагає тонкого відчуття балансу, оскільки навіть незначне відхилення чи зайвий мазок можуть порушити візуальну та емоційну гармонію твору.

Фінальний етап живописного процесу є найбільш делікатним і водночас найбільш інтроспективним. Значну частину часу займає споглядання готової

роботи – це дозволяє авторові емоційно дистанціюватися від власного твору, аби об'єктивніше оцінити його завершеність. Такий підхід сприяє глибшому розумінню внутрішнього ритму твору, його візуальної мови та виразності.

Одним із критеріїв завершеності є уявлення глядача, який вперше знайомиться з картиною без знання художніх технік або попереднього контексту. Саме це дозволяє оцінити, чи здатен пейзаж передати ті відчуття, що супроводжували автора в процесі створення: прохолоду гірського повітря, м'якість осіннього світла, спокій тиші та емоційне піднесення перед величчю природи.

Досягнення цієї емоційної автентичності один із ключових показників успішної реалізації художнього задуму.

Отже, завершений твір не розглядається як остаточний результат, а радше як початок нового комунікативного простору діалогу між твором і глядачем. Картина починає «жити» незалежно від свого автора, постійно відкриваючись перед кожним спостерігачем. І якщо глядач затримується біля полотна, відчуваючи емоційний відгук, що співзвучний з авторським переживанням, це означає, що художній задум було втілено успішно, а шлях від білого полотна до повноцінного пейзажу було пройдено не даремно.

Висновок до другого розділу

У процесі створення творчої роботи «Осінні Карпати» було здійснено ґрунтовне дослідження мистецької спадщини українських художників, зокрема Романа та Маргіт Сельських, які у своїй творчості неодноразово зверталися до зображення карпатських пейзажів. Аналіз їхнього підходу до використання кольору, фактури та зображення природного середовища став вагомим джерелом художнього осмислення та професійного натхнення.

Вивчення композиційних принципів у творах зазначених митців дозволило краще зрозуміти важливість взаємодії світла і тіні, побудови простору та досягнення гармонії в зображенні природних мотивів. На ескізному етапі

особливу увагу було приділено передачі настрою осіннього карпатського ландшафту, виявленню багатства природних форм і кольорів. Застосування кольорових контрастів стало засобом глибшого розкриття просторової глибини та створення ефекту повітряної перспективи.

Основна частина роботи над полотном зосереджувалась на відтворенні атмосферності гірського осіннього пейзажу за допомогою теплих жовтих, помаранчевих і червоних відтінків, які передають м'яке сонячне світло, а також холодних тонів, що передають прозорість гірського повітря та відчуття прохолоди.

У результаті реалізовано художній образ, що поєднує реалістичне зображення природи з емоційним наповненням, яке відображає стан внутрішнього спокою та зосередженості. Поєднання класичних живописних прийомів з індивідуальним творчим баченням дало змогу розкрити унікальність осіннього карпатського краєвиду, акцентуючи на його глибокій емоційній та естетичній виразності.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження було з'ясовано основні етапи становлення пейзажного живопису як самостійного жанру в європейській та українській традиціях.

Пейзаж, що виник спочатку як другорядний елемент композиції в релігійних і міфологічних сценах, з часом набув статусу повноцінного засобу художнього висловлювання. Його еволюція відображає зростання ролі особистісного сприйняття природи та прагнення митців передати внутрішній стан людини через зображення навколишнього світу.

Пейзажний жанр дозволяє художнику не лише фіксувати реальні природні явища, а й транслювати власні емоційні, психологічні та світоглядні уявлення. Саме ця здатність поєднувати зовнішнє і внутрішнє, об'єктивне й суб'єктивне, робить його актуальним у різні історичні періоди та сприяє формуванню нових творчих інтерпретацій.

Окрему увагу в дослідженні було приділено творчості Романа та Маргіт Сельських представників українського мистецтва XX століття, які зуміли органічно поєднати новаторські художні підходи з національними живописними традиціями.

Їхні роботи вирізняються виразною колористикою, гармонійною композицією та глибокою емоційною наповненістю. Пейзажі Сельських не тільки демонструють майстерне володіння технікою, а й передають унікальне бачення природи як простору внутрішніх переживань і філософських рефлексій.

Вивчення стилістики та живописних засобів, характерних для творчості Сельських, стало важливим джерелом рефлексій у процесі створення авторської картини «Осінні Карпати».

Основна увага в роботі була зосереджена на передачі атмосферності осіннього гірського пейзажу, що досягається через контрастну кольорову гаму: теплі тони гармонійно поєднуються з холодними відтінками, формуючи просторову глибину та настрій спокою і тиші.

У композиційній побудові картини особливу роль відігравали принципи повітряної перспективи, ритмічної організації елементів пейзажу та емоційного акцентування. Завдяки цьому вдалося сформувати не лише візуально цілісне полотно, а й такий образ природи, який відкриває можливість глядачеві до індивідуального інтерпретування побаченого.

Загалом, результати роботи засвідчили, що пейзаж залишається ефективним засобом художньої комунікації, здатним поєднувати об'єктивне зображення природного середовища з виразом глибинних переживань митця.

Пейзажні твори створюють особливий візуальний простір, у якому відображено не лише конкретну локацію, а й настрій, динаміку часу та особистісне ставлення автора до зображуваного.

Отже, пейзажний живопис має вагоме значення як у контексті мистецької практики, так і як об'єкт науково естетичного аналізу. Його багатогранність, символічна насиченість та емоційна глибина сприяють розкриттю внутрішнього світу художника, а також відкривають глядачеві простір для співпереживання та діалогу з твором.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адамович А. Мистецтво бачити. Київ: Либідь, 2007. С. 150–186.
2. Бадьйор Д. Уроки Ройтбурда. Три виміри майстра: у мистецтві, політиці та музейній справі. URL: https://project.liga.net/projects/oleksandr_roitburd/ (дата звернення: 18.04.2025).
3. Балашова О. Ройтбурд. Київ: Основи, 2015. 287 с.
4. Баршинова О. Сучасне українське мистецтво: історична пам'ять та світовий контекст. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/suchasne-ukrayinske-mystetstvo.html> (дата звернення: 16.04.2025).
5. Баршевська В. Образ дитини в українському живописі. Львів: Піраміда, 2015. 180 с.
6. Білан К. Ройтбурд у РАС: тотальність влади і невинність погляду. URL: https://lb.ua/culture/2024/03/14/603178_roitburd_pac_totalnist_vladi_i.html (дата звернення: 19.04.2025).
7. Бичко Т. Візуальна культура і образ дитини в мистецтві. Чернівці: Книги–XXI, 2017. 75 с.
8. Голова Одеської ОДА Максим Степанов призначив Ройтбурда директором Художнього музею. URL: https://lb.ua/culture/2018/03/19/392943_glava_odesskoy_oga_maksim_stepanov.html (дата звернення: 16.04.2025).
9. Горбачова Н. Сучасні підходи до образу жінки в мистецтві. Київ: Майстер-клас, 2016. 190 с.
10. Григор'єва І. Сімейні сюжети у живописі: культурологічний аналіз. Одеса: Астропринт, 2014. 112 с.
11. Данченко І. Роль світла в передачі емоцій. Київ: Арт-Бук, 2018. 35 с.
12. Демченко О. Дзеркало як символ у візуальній культурі. Харків: Фоліо, 2012. 10 с.

13. Дозволений ренесанс: трансавангард і народження «Нової хвилі». URL: <https://www.arthuss.com.ua/books-blog/dozvolenyu-renesans> (дата звернення: 18.04.2025).
14. Дьякова Л. Іконографія повсякденності. Львів: Світ, 2010. 75 с.
15. Журавель В. Психологія кольору у живописі. Тернопіль: Навчальна книга, 2013. 100 с.
16. Журавель Д. Учасник Майдану та переможець «музейної війни». Ким був художник Олександр Ройтбурд. URL: <https://suspilne.media/odesa/154017-uchasnik-majdany-ta-peremozecs-muzejnoi-vijni-kim-buv-hudoznik-oleksandr-roitburd/> (дата звернення: 20.04.2025).
17. Журавльова Л. «Художник Олександр Ройтбурд: «Гатчинська? Поярков?.. Я не знайомий із творчістю цих людей». URL: https://zn.ua/ukr/ART/hudozhnik_oleksandr_roitburd_gapchinska_poyarkov_ya_n_e_znayomiy_iz_tvorchistyu_tsikh_lyudey.html (дата звернення: 21.04.2025).
18. Зінченко А. Композиція в мистецтві: аналіз рішень. Київ: Довіра, 2014. С. 110.
19. Калитенко Т. Візуальні символи у творах сучасних українських художників. Полтава: Оріяна, 2021. С. 25–27.
20. Козак Н. Образність і метафора в сюжетному живописі. Луцьк: Волинь, 2020. 115 с.
21. Козирєв В. Українське мистецтво XX століття. Київ: Видавництво Р. Гільде, 2006. 250 с.
22. Кравець Н. Традиції і трансформації у жанровому живописі. Київ: Мистецтво, 2018. 85 с.
23. Кутелєва-Коваленко І. Ройтбурд: Мовне питання – це кістка, кинута плебсу, димова завіса, через яку каналізується суспільне невдоволення. НВ (інтерв'ю). URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/politics/roitburd-movne-pitannya-tse-kistka-kinuta-plebsu-dimova-zavisa-cherez-yaku-kanalizuyetsya-suspilne-nevdovolennya-664030.html> (дата звернення: 20.04.2025).

24. Лабак К. Художня виразність і логіка простору. Львів: Каравела, 2019. 110 с.
25. Лазаренко О. Дзеркало в живописі: естетика й символіка. Дніпро: Акцент, 2017. 80 с.
26. Литвиненко О. Інтерпретація повсякденного у візуальному мистецтві. Київ: Прометей, 2022. 210 с.
27. Ліцкевич О. Як Ройтбурд змінив сучасне українське мистецтво: художній стиль, кураторська робота та музей. URL: <https://suspilne.media/culture/154190-ak-roitburd-zminiv-sucasne-ukrainske-mistectvo-hudoznij-stil-kuratorska-robota-ta-muzej/> (дата звернення: 24.04.2025).
28. Ложкіна А. Між війною і рейвом. Українське мистецтво після революції 2013 року. URL: <https://blokmagazine.com> (дата звернення: 22.04.2025).
29. Лосєв М. Символіка жестів у мистецтві. Миколаїв: Ліон, 2013. 170 с.
30. Мірошніченко С. Зрілість як художня категорія. Київ: Вектор, 2020. 115 с.
31. Назарук А. Колористика в сучасному портреті. Львів: Піраміда, 2016. 115 с.
32. Ніконенко О. Емоції у візуальному мистецтві: від інтуїції до конструкції. Харків: Віват, 2021. 220 с.
33. Олександр Ройтбурд: геній чи провокатор? URL: <https://kyiv.gallery/statti/oleksandr-roitburd-henii-chy-provokator> (дата звернення: 19.04.2025).
34. Павленко Т. Психологічний портрет у живописі. Київ: Основи, 2015. 180 с.
35. Пащенко М. Мистецтво і повсякденність. Київ: Дух і Літера, 2007. 200 с.
36. Пінчевська Б. Легітимність присутності біблійних мотивів у сучасному мистецтві: творчість Олександра Ройтбурда 2008–2010 років. Сучасне мистецтво. 2009. Вип. 6. С. 219–232. URL: <https://kdarchive.livejournal.com/9986.html> (дата звернення: 26.04.2025).
37. Попри спротив депутатів, Ройтбурд став директором Одеського художнього музею. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2018/03/19/229646/> (дата звернення: 18.04.2025).

38. Ройтбурд (упорядниця Ольга Балашова). Київ: Основи, 2016. 444 с.
39. Романенко І. Культура побуту в мистецтві ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2014. 190 с.
40. Савчук В. Життєвий цикл в образотворчому мистецтві. Ужгород: ТІМРАНИ, 2013. С. 172–190.
41. Салатюк Л. Творчість Олександра Ройтбурда кінця 1980-х рр.: авторська інтерпретація біблійних образів. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 50. 2023. С. 68–73.
42. Скляренко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників / ПІСМ НАМУ. Київ: Huss, 2018. 472 с.
43. Смирнова Н. Творчість Олександра Ройтбурда, 2011. URL: <https://kd-archive.livejournal.com/9986.html> (дата звернення: 20.04.2025).
44. Сорока М. Тема родини в українському живописі. Київ: Мистецтво, 2012. 151 с.
45. Степаненко І. Інтерпретація побутового жанру. Херсон: Стара, 2020. 23 с.
46. Шаповал К. Олександр Ройтбурд був одним із найуспішніших українських художників. Що він залишив після себе. URL: <https://life.nv.ua/lifestyle/oleksandr-roitburd-buv-odnim-iz-nayuspishnishikh-ukrajinskih-hudozhnikov-shcho-vin-zalishiv-pislya-sebe-04102021-2516> (дата звернення: 25.04.2025).
47. Шевченко Л. Світло як емоційний елемент у картині. Львів: Місіонер, 2011. 160 с.
48. Шляхова Н. М. Емоції і художня творчість. Київ: Мистецтво, 1981. 10 с.
49. Яків і Рахиль – кохання, перевірене часом. URL: <https://credo.pro/2019/02/231153> (дата звернення: 27.04.2025).
50. Ярема В. Жіночі образи в сучасному українському мистецтві. Івано-Франківськ: Лілея, 2017. 190 с.

Department of Humanitarian Policy Vinnitsa Regional State Administration

Vinnitsa Regional Art Museum

International Poland Foundation of Ukrainian-Polish-Slovak Relations «Braterstwo»

CERTIFICATE

This certifies that

Zahorii Victoria

participated in the
II International Youth Scientific and Practical
Conference on the topic:

*«Attribution - the key to understanding:
challenges and opportunities in the restoration
of works of art»*

Partners and organizers:

Ruslan PALAMAROVSKY

director of the Vinnytsia Regional Art Museum

Vladyslav KREYCHY

president of the international fund «Braterstwo»

PRZEWODNICZACY
Rady Fundacji

Vladyslav Kreychy

September 30 - October 1, 2024 online format



Winnickie Obwodowe Muzeum Sztuki
 Departament Polityki Humanitarnej
 Winnickiej Obwodowej Administracji Wojskowej

DYPLOM

dla
Zahorij Wiktorii

za udział w Wystawie prac
 twórczych studentów
 Kijowskiego Stołecznego
 Uniwersytetu
 imienia Borysa Hrinchenki
 (pod kierunkiem PhD Oleksandry Barbalat)

«WIOSENNY KOKTAJL»

W ramach realizacji międzynarodowego
 projektu artystycznego fundacji
 «Braterstwo»
 «Fontanna Talentów»

Partners and organizers:

Vladyslav KREYCHY
 Prezes Międzynarodowej fundacji
 «Braterstwo»

PRZEWODNICZĄCY
 Rady Fundacji
Vladyslav Kreychy

Oleksandra Barbalat
 Członek Narodowego Komitetu
 Międzynarodowego Stowarzyszenia
 Sztuk Plastycznych (IAA/AIAP)

Ruslan PALAMAROVSKY
 Dyrektor Winnickiego Obwodowego
 Muzeum Sztuk Pięknych



11-18 kwietnia 2025



ДОДАТКИ

Додаток І



Рис. 1.1. Дон Кічан. Велич гірського озера. 1602 р.

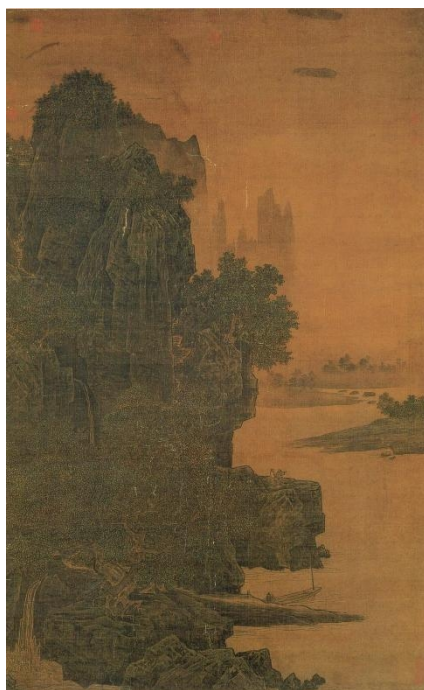


Рис. 1.2. Сяо Чжао. Споруди на схилі гір. XII століття.



Рис. 1.3. Шен Цуо. Квітучі песикові дерева у горах весною. 1834 р.

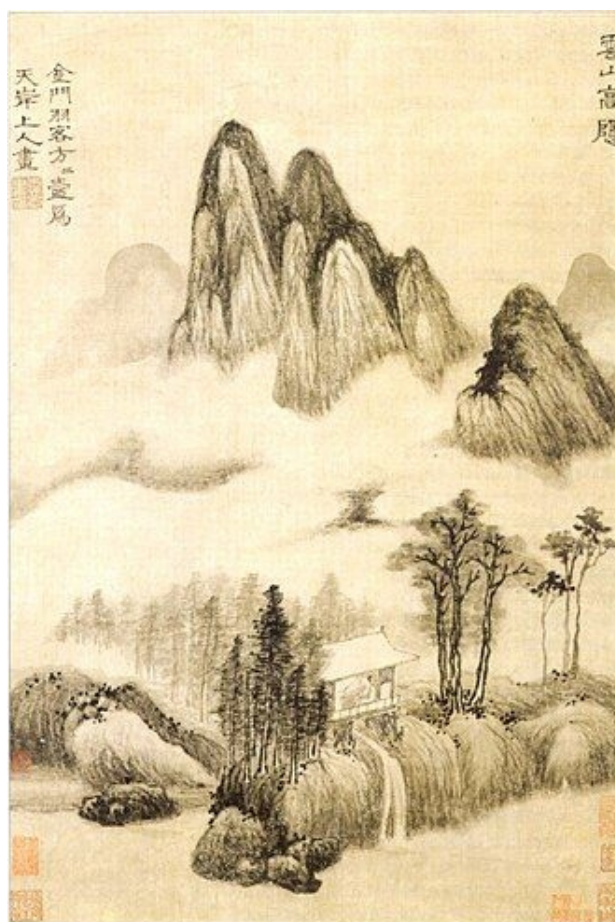


Рис. 1.4. Фан Фангу. Хижка анахорета у високих горах. XIV століття.



Рис. 1.5. Кацусіка Хокусай. Гірський перевал у Косю. 1817 р.



Рис. 1.6. Кацусіка Хокусай. Місцевість Умедзава в Сосю. 1816 р.



Рис. 1.7. Кацусіка Хокусай. Блискавка нижче гори. Червона Фудзі. 1815 р.



Рис. 1.8. Лукас Ван Фалькенборх. Гори Маасу з покладами руд та ливарними печами. 1580 р.



Рис. 1.9. Йоос де Момпер. Пейзаж з вояками кайзера Максиміліана. 1812 р.



Рис. 1.10. Йоос де Момпер. Пейзаж зі скелями та вершниками. 1832 р.



Рис. 1.11. Ніколя Пуссен. Пейзаж із Поліфемом. 1649 р.



Рис. 1.12. Теодор Жеріко. Пейзаж з акведуком надвечір. 1818 р.



Рис. 1.13. Ігнасіо Сулоага. Гори Калатаюд. 1863 р.



Рис. 1.14. Франклін Кармайл. Одинокє озеро. 1929 р.



Рис. 1.15. Роман Сельський. Бурелом. 1968 р.



Рис. 1.16. Роман Сельський. Карпатський мотив. 1970 р.



Рис. 1.17. Роман Сельський. Гуцульщина. 1972 р.

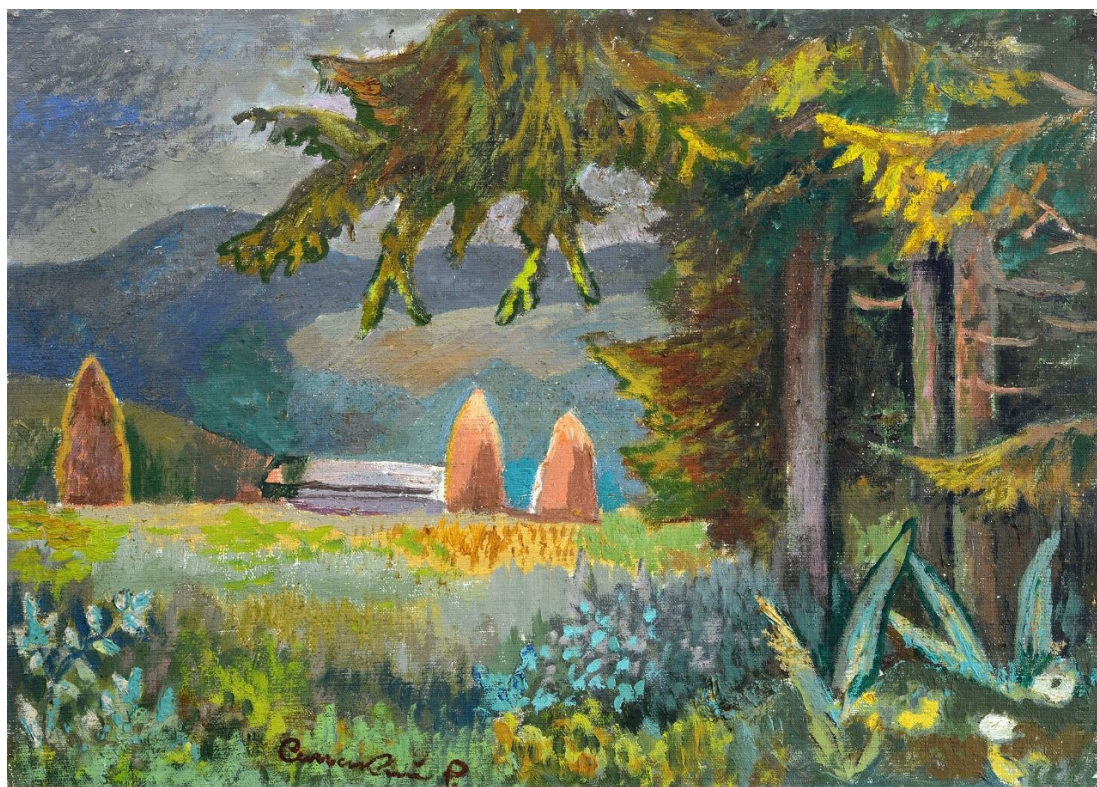


Рис. 1.18. Роман Сельський. Череда. 1973 р.



Рис. 1.19. Роман Сельський. На ганку. 1958 р.



Рис. 1.20. Роман Сельський. Дземброня. 1980 р.



Рис. 1.21. Роман Сельський. Теплий промінь. 1958 р.



Рис. 1.22. Роман Сельський. З вікна. 1974 р.

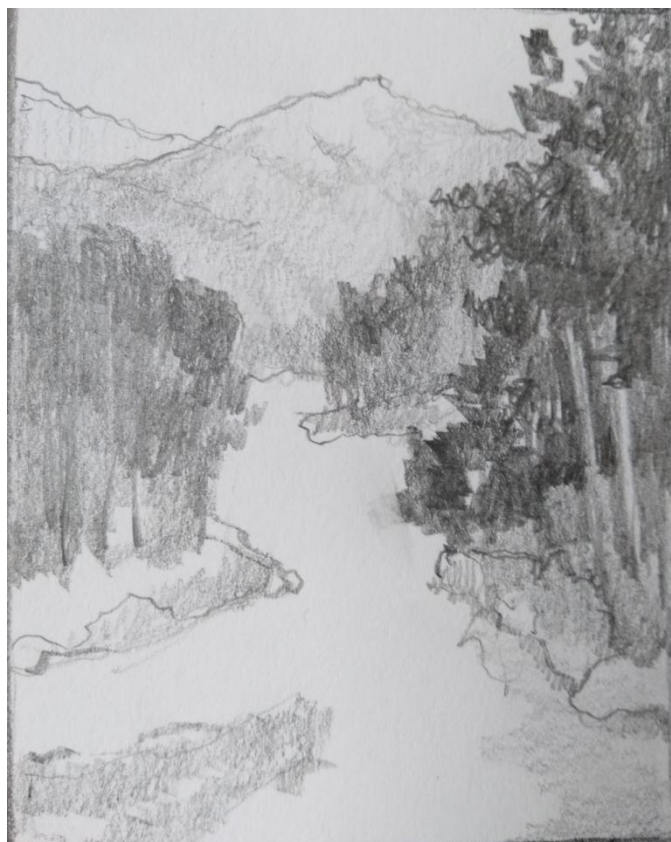
Додаток 2

Рис. 2.1. Чорно-білі ескізи пейзажу. Осінні Карпати.



Рис. 2.2. Пошукові ескізи до творчої роботи пейзажу. Осінні Карпати. В кольорі. Пастельними олівцями.



Рис. 2.3. Ескізи пейзажу. Осінні Карпати. В кольорі. Олійними фарбами.

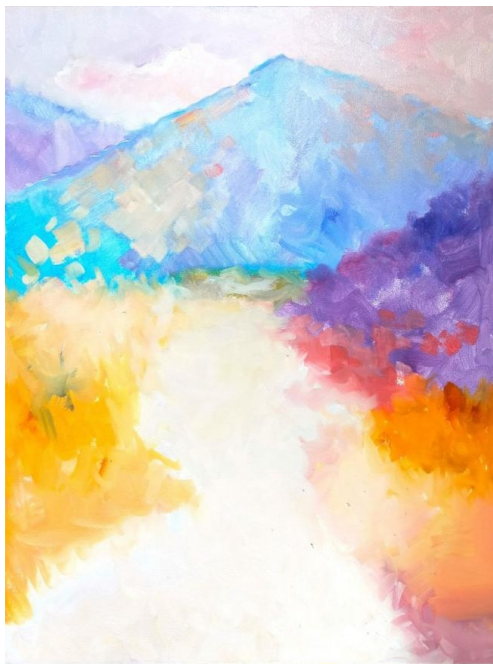


Рис. 2.4. Пейзаж. Осінні Карпати. Перша прописка на полотні.



Рис. 2.5. Пейзаж. Осінні Карпати. Процес роботи на полотні.



Рис. 2.6. Пейзаж. Осінні Карпати. Готова робота.