

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології

**Калюжна Юлія Вікторівна**

**ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА  
АЙВАЗОВСЬКОГО**

Спеціальність: 023 Образотворче мистецтво,

декоративне мистецтво, реставрація

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

\_\_\_\_\_ Н.С. Бріжаченко,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри образотворчого мистецтва,

музикознавства та культурології

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

Виконавець

\_\_\_\_\_ Ю.В. Калюжна

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

Суми 2020

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИНИКНЕННЯ ЖАНРУ МОРСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВПИСІ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	
	7
1.1. Теоретичні дослідження жанру морського пейзажу у східноєвропейській мистецькій практиці.....	7
1.2. Синкретичні тенденції живопису ХІХ століття.....	13
1.3. Основні напрямки мистецької практики та особливості живописної техніки І.К.Айвазовського .....	17
Висновки до першого розділу.....	30
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ФОРМА ВІДОБРАЖЕННЯ ДІЙСНОСТІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ І.К.АЙВАЗОВСЬКОГО.....	
	32
2.1. Авторські підходи у передачі художнього образу морських пейзажів І.К.Айвазовського. Композиція та символіка.....	32
2.2. Вплив музики на формування художнього образу живописних творів І.К. Айвазовського.....	36
2.3. Особливості творчого методу І.К. Айвазовського при створенні морських пейзажів .....	42
Висновки до другого розділу.....	44
ВИСНОВКИ.....	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51
ДОДАТКИ.....	59

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Особливою формою естетичного освоєння навколишнього середовища та його моделювання в художньому творі виступає образ, що не є копією дійсності, а являє собою її авторське відображення. Образність є найхарактернішою особливістю художнього відтворення дійсності. Створюючи художній образ в мистецьких творах, автор передає свої почуття, емоції та намагається викликати їх у глядача.

Дослідження художнього образу живописних творів з позицій естетичної науки спричиняє необхідність використання її рецептивних методів, що виникли в надрах герменевтики і пов'язаних з спогляданням художнього тексту і налаштуванням дослідницької оптики на заданому (якомусь проблемному) інформаційному компоненті.

Такі методи дозволяють трансформувати горизонти розуміння семантичної інформації, що містяться в структурі образу, «йти» від її традиціоналізму, бачити новий евристичний потенціал. Дана дослідницька стратегія розглядається сьогодні як актуальна не тільки в сфері естетичних досліджень, а й в сучасному мистецтвознавстві.

Протягом довгого періоду живописна спадщина Івана Костянтиновича Айвазовського привертає увагу світової громадськості, користується визнанням знавців мистецтва і стає джерелом натхнення для фахівців-художників.

Творчість Івана Костянтиновича Айвазовського в своїй основі має індивідуальний стиль і манеру живопису, що забезпечили його працям всесвітню популярність.

Високий професійний рівень виконання живописних полотен І.К. Айвазовського та сформовані ним яскраві художні образи морських просторів обумовлюють зацікавленість його творчістю, що є прикладом художньої майстерності для студентів та художників-мариністів сьогодення.

Актуальність даного дослідження обумовлена недостатньою кількістю ґрунтовних досліджень в українському мистецтвознавстві питання особливостей формування художнього образу в морських пейзажах І.К. Айвазовського.

**Метою дослідження** є визначення особливостей формування художнього образу в живописних творах І.К. Айвазовського.

Для досягнення даної мети нам потрібно виконати ряд **завдань**:

- висвітлити стан дослідження проблеми становлення та розвитку морського пейзажу у східноєвропейській мистецькій традиції ХІХ століття;
- розглянути синкретичні тенденції живопису ХІХ століття;
- окреслити основні напрямки творчості І.К. Айвазовського;
- дослідити особливості живописної манери майстра;
- визначити авторські підходи формування художнього образу в морських пейзажах І.К. Айвазовського;
- зазначити композиційні особливості та символіку в морських пейзажах художника;
- окреслити вплив музики на формування художнього образу морських пейзажів І.К. Айвазовського;
- виявити особливості творчого методу при створенні морських пейзажів І.К. Айвазовського.

**Об'єктом дослідження** є морські пейзажі І.К. Айвазовського.

**Предметом дослідження** є формування художнього образу в живописних творах І.К. Айвазовського.

**Теоретико-методологічною основою** дослідження є культурно-історичний метод, що дає можливість проаналізувати історію художньо-стильових систем у пейзажному жанрі вітчизняного образотворчого мистецтва, простежити розвиток художньої тематики в творчості

І.К. Айвазовського. Метод системного аналізу дозволяє розглядати культурні процеси у взаємодії й взаємозумовленості.

Методологічна основа дослідження окресленого питання закладена в творах діячів російської та української культури минулого й сьогодення: В. Антоновича, М. Бердяєва, А. Бичко, М. Драгоманова, М. Кагана, І. Костомарова, С. Кримського, О. Потебні, В. Соловйова, П. Флоренського, І. Франка та інших. Роль культури як найважливішого компонента в розвитку духовних аспектів національного життя як на рівні націй, так і на рівні конкретної особистості, розкривається в дослідженнях О. Афанасьєва, О. Воєводіна, М. Криволапова, О. Федорука, А. Чебикіна, А. Швецової та ін.

Неоціненну роль у вивченні творчої спадщини І.К. Айвазовського і його учнів зіграв Н.С. Барсамов. Окремим аспектам творчості цього майстра присвячені публікації І.Б. Арбітайло, Р.Д. Башенко, С.А. Глазунової, А.П. Пальчикової, І.М. Погребецького.

**Елементи наукової новизни одержаних результатів.** У кваліфікаційній роботі *вперше*: визначено авторські підходи у передачі художнього образу в морських пейзажах І.К. Айвазовського;

– виявлено композиційні прийоми створення морських пейзажів художника, визначено основні способи його роботи з лінією горизонту та виокремлено основні види композиційного центру у морських пейзажах І.К. Айвазовського;

– визначені особливості творчого методу І.К. Айвазовського при створенні морських пейзажів.

*Удосконалено* розгляд особливості живописної манери майстра та аналіз символічного значення образу моря.

*Дістало подальший розвиток* дослідження синтезії музики та живопису в морських пейзажах І.К. Айвазовського. Визначені шляхи впливу музики на формування художнього образу картин художника.

**Практичне значення роботи.** дослідження полягає у використанні матеріалів кваліфікаційної роботи при розробці навчальних курсів з профільних мистецтвознавчих дисциплін «Історії українського образотворчого мистецтва», «Теорії та практики станкового живопису», «Композиція станкового та монументального живопису» та ін.. Результати роботи можуть бути корисними при написанні наукових статей, курсових та дипломних робіт з означеної галузі мистецтвознавства.

**Апробація отриманих результатів:** робота обговорювалась на засіданнях кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Результати було оприлюднено у матеріалах студентської наукової онлайн-конференції «Дні науки» (Суми, 2020).

**Публікації.** Основні положення дослідження були оприлюднені у 2 наукових публікаціях:

1. Калюжна Ю. Формування художнього образу в морських пейзажах Івана Айвазовського. *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць*. Випуск 12. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 245-249.

2. Калюжна Ю. Морські пейзажі в східноєвропейському живописі ХІХ сторіччя. *Матеріали студентської наукової онлайн-конференції "Дні науки – 2020"*, 22 жовтня 2020 року, м. Суми,. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С. 76-79.

**Структура і обсяг роботи.** Робота містить вступ, два розділи, висновки, перелік використаних джерел (111 позиції) та додатки - ілюстрації (5 стор.). Загальний обсяг роботи із додатками складає 65 стор., основний текст – 58 стор.

## РОЗДІЛ 1.

### ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИНИКНЕННЯ ЖАНРУ МОРСЬКОГО ПЕЙЗАЖУ В УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВПИСІ XIX СТОЛІТТЯ

#### 1.1. Теоретичні дослідження жанру морського пейзажу у східноєвропейській мистецькій практиці

Мотив морського простору завжди привертав увагу художників всіх країн і епох. Декоративні мотиви на морську та підводну тематику широко представлені практично у всіх видах образотворчого мистецтва (в архітектурі, живописі, скульптурі, музиці, літературі), у декоративно-прикладному мистецтві (гончарне мистецтво, ювелірне мистецтво). у сучасній дизайн-практиці (художнє моделювання тканин та одягу, в дизайні інтер'єру та меблів, в промисловому та мультимедійному дизайні та ін.).

Однак необхідно зазначити, що ґрунтовне осмислення і репрезентація морської тематики у творах вищезазначених мистецьких напрямків почалась з виокремлення морського пейзажу як самостійного напрямку живопису.

Тематика пейзажного живопису пройшла довгий шлях, перш ніж набула самостійності та виокремилась у специфічний жанр образотворчого мистецтва. Сам термін «морський пейзаж» виник тільки у XVIII столітті [19, с. 23]. Морський пейзаж (мариністика) – жанр в образотворчому мистецтві, який зображає романтичні морські простори або батальні сцени на морі [51, с. 56]. Однак необхідно підкреслити, що репрезентація кораблів та човнів зустрічаються ще з часів Стародавнього Єгипту у настінних розписах. Проте як самостійний жанр станкового живопису, морський пейзаж почав розвиватись у XVIII - XIX ст. в мистецькій практиці західноєвропейських країн.

Появу жанру мариністики в східноєвропейському живописі дослідники пов'язують з початком розвитку кораблебудівної діяльності, коли у XVIII ст.

Петро I запросив з Голландії корабельного майстра і художника Адама Сило. Пізніше, у XIX ст., при Головному морському штабі було засновано звання художника штабу, яке вперше було присвоєно українському живописцю І.К. Айвазовському [18].

У процесі дослідження специфіки морського пейзажу, за визначенням В.Н. Топопова, фундаментальним є виявлення композиційних та колористичних особливостей мистецьких творів художників-мариністів [78, с. 24]. Окрім цього, в аспекті аналізу морських пейзажів важливе місце займає сюжетне наповнення мистецького твору, передача художнього образу, авторський стиль, живописна техніка і манера виконання.

У східноєвропейській живописній практиці XIX сторіччя, окрім І.К. Айвазовського, необхідно відзначити таких художників-мариністів як О.П. Боголюбова, Р.Г. Судковського, Л.Ф. Лагоріо та Н.Н. Гриценко, творчий спадок яких сформував фундамент для подальшого розвитку жанру морського пейзажу в російському та українському образотворчому мистецтві XX та XXI сторіччя.

Серед робіт О.П. Боголюбова, який відображав морські батальні сцени, можна відмітити роботи «Загибель фрегата “Олександр Невський”», «Нічний напад на 44-гарматний фрегат «Флора» з 5 на 6 листопада 1853 року». Морські пейзажі О.П. Боголюбова сповнені реалізму та точності у передачі деталей кораблів, що було зумовлено його досвідом служби в якості бойового морського офіцера. На його полотнах увага глядача привертається майстерно переданою стихією природи та реалізмом бойових дій [97].

Зовсім інший характер репрезентації морського простору можна побачити в роботах Р.Г. Судковського, де майстер передавав спокій та умиротворення. Його твори «Морський вид», «На березі моря», «Морський пейзаж» сповнені гармонійної єдності морської стихії та навколишнього середовища. Тут немає тієї напруги та контрастів, якими сповнені динамічні роботи І.К.Айвазовського. В означених композиціях відсутні деталізовані

зображення кораблів – лише узбережжя з невеликими простими рибацькими човнами та спокійна гладь води.

Більш різноманітним є творчий спадок Л.Ф.Лагоріо, який був першим учнем І.К. Айвазовського [97]. Його живописні полотна включають як романтичні сцени морських пейзажів («Північний пейзаж», «Місячна ніч на Ніві»), так і детальне зображення кораблів («Імператорська яхта “Держава”», «Батум»).

Означена увага до морських судів також прослідковується в роботах Н.Н. Гриценка. Проте в його роботах репрезентація даного сюжету має романтичний характер. Художник не ставить на меті реалістичний історизм та перерахування всіх деталей судна. Його живописна манера, що має риси імпресіонізму, формує динамізм композиції та легкість сприйняття. Серед його морських пейзажів можна виділити: «Броненосний крейсер I рангу “Адмірал Корнілов” під час будівництва в Сен-Назер, в Бретані», «Російська ескадра в Тулоні у 1893 році», «В порту».

Аналіз мистецької практики свідчить, що східноєвропейський пейзажний живопис розвивався в контексті західноєвропейських тенденцій. Роботи українських живописців відображали ті трансформації, які відбувались у світовій мистецькій практиці [95].

Необхідно підкреслити, що до початку XIX ст. пейзаж в українському образотворчому мистецтві не виокремлювався у самостійний жанр, а слугував фоном для різноманітних фігуративних композицій. Вже на початку XIX ст. у жанрі пейзажу постають нові завдання, а саме — реалістична передача дійсності, де пейзаж використовувався для підсилення емоційного впливу, створенню поетичної настрою, що формувало нове відчуття природи. Пейзаж почав розвиватись як самостійний жанр: «інформативно насичені зображення конкретної місцевості детально відображали характерні особливості ландшафту» [95].

У другій половині XIX ст. український пейзаж, зокрема морський, набуває самостійного концептуального та естетичного значення, що

«споріднює його з російською пейзажною школою і творами майстрів пейзажного жанру у світовому мистецтві» [95].

В цілому можна зазначити, що світова мистецька практика пейзажного живопису XIX сторіччя знайшла своє відображення в творчості східноєвропейських мариністів, які створювали виразні художні образи на історичні та міфологічні теми в жанрі морського пейзажу.

Дослідженнями історичної східноєвропейської мистецької спадщини в галузі аналітичного осмислення пейзажного живопису XIX сторіччя, зокрема російської та української, займались: Ю.І. Волгіна, Ю.Ю. Гудименко, А.В. Корнилова, О.Н. Кухарева, Л.А. Маркіна, О.М. Муратов [46], В.А. Нікольський [48], В.Н. Пилипенко [55], Г.Г. Поспелов [58], Д.В. Сарабьянов [68 - 69] та ін.

Поміж означених науковців необхідно відмітити роботи О.Н. Кухаревої, яка здійснила дослідження романтизму у російському пейзажі XIX сторіччя. Автор відзначає, що такий напрям як романтизм в образотворчому мистецтві набув розповсюдження на початку XIX століття. Для Російської імперії означений історичний період був складним, адже в країні відбувались трансформаційні процеси, які знайшли своє відображення в нових художніх течіях та напрямках. В означених умовах мистецтво романтизму, задовольняючи духовні потреби суспільства, стало відображенням його душевних переживань [33].

Мистецтво романтизму завжди привертало увагу мистецтвознавців. Однак аналіз проблематики романтичного пейзажу не набув такого ґрунтового дослідження, як інші живописні жанри. О.Н. Кухарева зазначає, що принципи створення романтичного пейзажу практично залишаються поза увагою науковців.

Актуальність та затребуваність романтичного пейзажу обумовлена сучасними глобалізаційними процесами, тотальною комп'ютеризацією та індустріалізацією. За визначенням О.Н. Кухаревої «у століття раціоналізму і прагматизму сучасне суспільство як ніколи потребує передачі емоційних

станів, виражених засобами романтичного методу. І романтичний пейзаж як ніколи сприяє цьому. Сучасна культура розвивається в умовах перехідного часу, переживає труднощі, тому гостро стоїть проблема її збереження і розвитку. А це неможливо без вивчення минулого, без виявлення в ньому історичних і культурних аналогій» [33].

В аспекті досліджень романтичного живопису XIX сторіччя необхідно відмітити роботу Г.Г. Поспелова [58], в якій автором визначено образ «притулку» як лейтмотив російських пейзажів кінця XIX – початку XX ст.

В контексті історичних наукових розвідок, змістовною є стаття В.Н. Пилипенко [], де автор всебічно розглянув еволюцію російського живопису XIX сторіччя.

Поміж узагальнюючих праць, присвячених розвитку пейзажного живопису періоду романтизму, необхідно відмітити монографію О.О. Федоров-Давидов [83|1953], в якій дослідник зазначає основні тенденції розвитку пейзажного живопису XVIII – XIX століть. Такою комплексною є робота під загальною редакцією А.І. Леонова [66], де колектив авторів розглядає біографічні аспекти та творчий доробок видатних російських пейзажистів XIX сторіччя.

Узагальнюючою працею з аналізу живопису періоду романтизму є робота Є. Коженої [26], що являє собою серію статей, присвячених західноєвропейському досвіду означеного мистецького напрямку.

Питанням порівняльного аналізу західноєвропейського та російського живопису періоду романтизму займався Д.В. Сараб'янов [68], [67], [69].

Серед досліджень, в яких акцентовано увагу на жанрі пейзажу, слід зазначити монографію В.С. Турчина [82], в якій автор проаналізував історію російського романтизму першої половини XIX століття. Означене питання також було висвітлено в роботі М.М. Альонова [4], в якій окреслено не тільки загальні принципи російського романтизму означеного історичного періоду, а й розглядається творчість А.А Іванова крізь призму взаємодії природи і людини (на прикладі пейзажів та біблійних сюжетів).

У формуванні романтичного пейзажу XIX століття важливу роль зіграв розвиток пленеру. Означене питання було розглянуто в роботі О.А. Лясковської [34], де автор проводить історичні паралелі з мистецтвом попередніх епох.

Проблематикою пейзажу в стилістиці романтизму XIX сторіччя займався ряд науковців, які зосереджували увагу на творчості видатних художників, однак їх роботи, більшою мірою, зосереджені на біографічних аспектах.

В процесі дослідження художників-пейзажистів періоду романтизму науковець О.Н. Кухарева акцентує увагу на творчості І.К. Айвазовського, зазначаючи його визначну роль в процесі розвитку такого напрямку як морський пейзаж.

Поміж східноєвропейських художників-пейзажистів XIX сторіччя, окрім І.К. Айвазовського, дослідник В.С. Манін особливу увагу звертає на роботи А.І. Куїнджи, романтичний метод якого мав суттєвий вплив на формування світосприйняття його учня – Н.П. Хімони [40].

Питання аналітики творчого спадку окремих історичних персоналій, зокрема такого художника як С.Ф. Щедрін, було здійснено в роботі Е.Н. Ацаркіної [7]. Автор розглянула життя і творчість російського пейзажиста, в роботах якого отримали своєрідне переломлення ідеї романтизму. Іншою цікавою роботою, присвяченою творчості окремих персоналій російського живопису періоду романтизму, є книга Г.І. Кожевникова [25], в якій проаналізовано творчий доробок О.П. Боголюбова.

Серед наукових праць, присвячених творчості окремих російських художників-романтиків XIX сторіччя, можна виділити монографію Ф.С. Мальцевої [38] - відомого дослідника пейзажного живопису другої половини XIX століття. Її робота присвячена творчості О.К. Саврасова, велика кількість робіт якого репрезентує процес становлення мальовничого методу художника та своєрідність його мистецтва. Автор вказує на важливу

історичну роль О.К. Саврасова в аспекті формування російського пейзажу означеного історичного періоду. В іншому своєму дослідженні Ф.С.Мальцева [38]. Аналізуючи творчість Ю.Ю. Клевера, демонструє розвиток російського пейзажного живопису 1870-х років.

Однак безсумнівно, поміж вищезазначених талановитих пейзажистів-романтиків XIX сторіччя визначне місце займає творчість Івана Костянтиновича Айвазовського, роботи якого стали видатними взірцями морської тематики в образотворчому мистецтві.

## **1.2. Синкретичні тенденції живописців XIX століття**

Середина XIX століття традиційно розглядалася у вітчизняному мистецтвознавстві як окремий етап розвитку російського мистецтва. Дослідження останніх років показали складність, строкатість мистецтва цього періоду. Його два основних стильових русла: салонно-академічне і критично-реалістичне – формували в художній образності поле художньо-чутливих домінант [17, с. 67].

Серед новаторських тенденцій мистецтва середини XIX століття ще в радянському мистецтвознавстві зазначалося існування російської національної художньої школи.

Російський живопис завойовував нові позиції, в ньому з'являлись актуальні сюжети і теми, знаходилась життєвість, злободенна сучасність, зв'язок з дійсністю. У 50-60-ті роки XIX століття стверджувався новий вимір реалізму в російському мистецтві. Воно відрізнялося від реалізму попереднього періоду розширенням сфери відображення життя, зверненням до побутових і повсякденних ситуацій, конфліктних і кризових явищ дійсності [8, с. 38], [95].

Саме ці особливості дозволяють бачити в ньому простір актуального художньо-вимірного контексту, на відміну від салонно-академічного мистецтва. Крім того, значний корпус творів російської літератури та

публіцистики критичного характеру, що з'явився в даний період, справляв на художників сильне враження, спонукаючи відобразити свої думки і переживання художньої образності.

У російській культурі, особливо XIX століття, питання про те, «що ... в мистецтві має безумовно бути об'єктом відтворення, як соціально значуща дійсність, завжди був мірою речей» [66]. Гостро це питання постало в 50-х роках XIX століття. Причиною його, на думку багатьох критиків, стала поразка Росії в Кримській війні. «Після закінчення Кримської війни народилася і швидко виросла наша викривальна література», - писав Д.І. Писарев. Слідом за літературою народжувалось новий живопис [].

Більшість праць авторів, присвячених російському історичному живопису, дотримуються схожих предметних і методологічних принципів. Переважає те, що можна назвати пасивним вибором предмета. Це найчастіше історичний живопис того чи іншого періоду того чи іншого великого майстра і найвідоміші історичні картини. Одним з найбільш яскравих прикладів є живописні роботи В. Сурікова, зокрема «Бояриня Морозова». Рідко можна зустріти спроби концептуально, проблемно або тематично уточнити предметний ракурс [38, с. 188].

У книгах і статтях з російського історичного живопису XIX століття її розвиток найчастіше розглядається з точки зору великих естетичних категорій - «класицизм», «романтизм», «реалізм», які приймаються як готові і зовнішні по відношенню до конкретного матеріалу, т.д. трактуються з великим ступенем умовності. Ті ж універсальні категорії використовуються як опорні в роботах і при інших видах і жанрах російського мистецтва XIX ст.

Зв'язаність подібним понятійним інструментарієм не дозволяє цілком оцінити своєрідність шляхів і досягнень історичного живопису (як і інших художніх жанрів). Виходить, що за великим рахунком вона відрізняється в своєму розвитку від портретного, побутового та пейзажного живопису тим,

що реалізм проникає в неї пізніше і накладається на особливий сюжетно-тематичний зміст.

В російському образотворчому мистецтві ХІХ століття реалізм був явищем набагато більш невизначеним, ніж, наприклад, у французькій культурі означеного історичного періоду. Уже радянські автори обережно визнавали, що російські живописці і художні критики ХІХ ст. мало і не дуже плідно рефлексували з приводу того, що таке реалізм, значення цього терміна було розмитим, і він пізно укорінився в Росії.

Особливо натягнутим це поняття стає стосовно історичного живопису, яке зображує минулі часи - період, який недосяжний для безпосереднього спостереження. В цілому поглинання феноменом реалізму помітно відволікало радянських авторів від вивчення жанрового різноманіття живопису ХІХ століття, а також від відображення в ньому різних форм історичної свідомості.

У пострадянському мистецтвознавстві питання про реалізм в російському мистецтві ХІХ ст. піддався перегляду. Вченими було показано, що далеко не завжди можливо провести чітку межу між реалізмом і салонно-академічним живописом. Під сумнів було поставлено і саме існування реалізму як єдиної мистецької течії з виразної ідеологічної та естетичної програми. Не можна обійти увагою огляд розвитку російського історичного живопису другої половини ХІХ століття, який входить в книгу відомої американської дослідниці Е. Валкенір про передвижників, що являє собою результат критичного осмислення російського мистецтва епохи реалізму.

Е. Валкенір проводить межу між історичними картинами В. Шварца і Н. Ге, з одного боку, і історичними композиціями більш молодих художників – В. Суркова, В. Васнецова, І. Рєпіна – з іншого: роботи перших відзначені раціоналізмом і об'єктивністю, а твори других пронизані «сублімацією» національних почуттів [94].

Е. Валкенір наголошує, що істотну відмінність між творчістю двох поколінь майстрів бачили ще їх сучасники, зокрема В. Стасов, який мав

більш пізню тенденцію в російському історичному живописі сприймав як консервативну по відношенню до раннього досвіду В. Шварца і Н. Ге.

Однак, як було вже зазначено, за радянських часів склалася досі стійка традиція підкреслення наступності між згаданими представниками «реалістичного» напрямку в мистецтві.

Ще в 1980-і роки відомий американський славіст, мистецтвознавець Д. Боулт вказував на установку своїх радянських колег трактувати російське мистецтво XIX століття як феномен, незалежний від західних мистецьких течій або принаймні чужий їм [91]. Приблизно в той же час один з перших кроків у подоланні цього забобону зробив Д. Сарабьянов. Дослідник знаходив паралелі творчості В. Сурікова в мистецтві Східної Європи, але описує подібність в найзагальніших рисах – як якесь духовне споріднення, не вдаючись у приклади і не пояснюючи, наскільки воно було усвідомлено самими художниками. Д. Сарабьянов згадує і про перетин В. Шварца з А. Менцелем в битовізації історичного [67, с. 8].

В період романтизму, на початку XIX ст. виходили публікації про зближення різних видів мистецтв з музикою. Тоді ж зародились ідеї світломузики, котрим судилося яскраво розвинутись в епоху модерну та художнього авангарду; її театральні елементи вважалися можливою основою для нового синтезу мистецтв, що підхопили пізні романтики, а потім — символісти рубежу століть [33].

Серединою XIX ст. датується ряд робіт німецького композитора і теоретика мистецтва Р. Вагнера, в яких однією з центральних проблем була проблема синкретичності мистецтва. У 1849 р. він написав «Мистецтво і революцію» та «Мистецтво майбутнього», в 1850-у — «Художній твір майбутнього», в 1851-у — «Оперу і драму» [11].

Для Р. Вагнера музична драма була тією формою, що дозволяла поєднати всі види мистецтва, і котра могла б стати безпосереднім втіленням ідеї синкретичності мистецтва. Власні ідеї синтезу висував колега Р. Вагнера, Г. Земпер, який акцентував увагу на створенні предметно-просторового

середовища; ця ідея згодом стала характерною відзнакою модерну. Показово те, що Г. Земпер надавав особливого значення ужитковим мистецтвам, вважаючи, що їх розвиток випереджає розвиток архітектури [22].

Глобальні ідеї Р. Вагнера розвивали символісти кінця XIX — початку XX ст., зокрема російські. Наприкінці XIX ст., у 1888 р., з'явилася нова художня течія всередині постімпресіонізму — синтетизм.

Він виник в результаті об'єднання технік таких різних художніх стилів, як клуазонізм і символізм, і розвивався в напрямку, протилежному пуантилізму, а був втілений близько 1888 р. у творчості таких живописців, як Поль Гоген, Еміль Бернар, Луї Анкетен та інших представників школи Понт-Евен. Як нова течія в мистецтві, він здобув популярність після організованої П. Гогеном виставки в паризькому кафе «Вольпен», приуроченої до Всесвітньої виставки 1889 р. Ідея синкретичного мистецтва була широко розповсюджена в епоху модерну — особливо серед поетів, музикантів і живописців. І поети, і живописці прагнули уподібнити поезію і живопис музиці. Музика, зі свого боку, йшла назустріч живопису [23].

Показовими є творчі відносини з композиторами художників французької мистецької групи «Набі», заснованої Полем Серюзьє, що існувала в Парижі протягом 1890–1905 рр. Надзвичайно характерним є той факт, що у цей період з'являються такі професійні музиканти і живописці, як литовський художник і композитор М. Чюрльоніс, який прагнув будувати свої живописні композиції на принципах музичної форми.

### **1.3. Основні напрямки мистецької практики та особливості живописної техніки І.К. Айвазовського**

Іван (Ованес) Гайвазовський (1841 року змінив прізвище на Айвазовський) народився у Феодосії 29 (17) липня 1817 року в родині дрібного вірменського крамаря Костянтина (Геворга) та вишивальниці Репсима Айвазянів [15], [21].

Іван Костянтинович Айвазовський – художник, творчості якого присвячено переважно відображення бурхливого моря. Він і сам говорив, що з шести тисяч картин, написаних ним, чотири тисячі зображують урагани, аварії корабля, бурі на морі. Але з такою же досконалістю художник писав спокійне, сповнене сяйвом море [71, с. 90].

Окрім живописної спадщини, І.К. Айвазовський зробив вклад в археологічну науку. На околицях міста археологічна експедиція на чолі з митцем розкопала 80 стародавніх курганів. Коштовні артефакти художник відправив до Петербурга, де вони до цього часу зберігаються в запасниках Ермітажу. А 1871 року на горі Мітрідат І.К. Айвазовський власним коштом побудував археологічний музей, колекція якого поповнювалася старожитностями, знайденими на околицях Феодосії чи привезеними художником із численних мандрівок [73, с. 46].

У творчому доробку І.К. Айвазовського нараховується понад 5000 картин, значна частина яких увічнила безмежне розмаїття морського пейзажу. У цій царині І.К. Айвазовський посів особливе місце. «Море — моє життя», — зазначав митець [95].

Але в художника є роботи й іншої тематики — жанрові, біблійного та античного змісту, портрети, рисунки та графіка. Він перший серед художників почав малювати степові пейзажі, зокрема українські: вітряки, жнива, чумацькі вози, запряжені волами, отари овець у степу є в багатьох сюжетах його картин. «Очерет на Дніпрі» (1857), «Чумацька валка» (1862), «Український пейзаж» (1868). «Під час жнив на Україні» (1883) інші полотна майстра віртуозно відображають місцеві колорит та звичаї. Виконані вони невимушено, без будь-якого перебільшення, з любов'ю до краю та його людей. Поза сумнівом, особисте знайомство з М.В. Гоголем, Т.Г. Шевченком, дружба зі В.І. Штернбергом допомогли митцеві зрозуміти й назавжди полюбити природу України, її народ.

Іван Айвазовський і Тарас Шевченко навчалися в Імператорській академії мистецтв у різні роки, але кілька разів їх творчі шляхи перетиналися.

Іван Костянтинович познайомився з Тарасом Григоровичем 1839 року на осінній виставці в академії мистецтв, де експонувалися його кримські пейзажі разом із двома акварелями Т.Г. Шевченка. На виставці 1842 року знову одночасно демонструвалися його картина «Блакитний грот у Сорренто» і Шевченкова «Група жебрачок, які сплять» [49]

Замолоду художник любив писати вечірнє море, передаючи схід повного місяця над морем в тихий літній час. Іноді він зображував море при штилі («Неаполітанська затока місячної ночі», 1850), коли волога пелена піднімається над рівною гладдю води, і посилюючи враження простору між предметами, слідом за «місячною доріжкою» веде наш погляд в нескінченну далечінь [86, с. 248].

І.К. Айвазовський неповторно передавав враження іскристого, відбитого в легких морських брижах місячного світла. Одну зі своїх картин він так і назвав «Місячне сяйво». Звичайно, на картині було зображено щось ще, можливо, морська лагуна в Венеції, з гондолами і вітрильними суднами, а може бути, Ялтинське узбережжя і легкий прибій нічної хвилі або рідна Феодосія в той час, коли в місячному сяйві вона перетворюється. Похмурі середньовічні вежі чітко височіють над міськими будівлями, а під ними, виблискуючи місячним блиском, хлюпає лінива хвиля [19].

На цій картині місячне світло було передане настільки правдиво і так поетично, що художник дав їй зовсім незвичайну для того часу назву «Місячне сяйво» і послав картину на Всесвітню виставку в Париж, звідки вона не повернулася. Це майже завжди бувало з його творами, посланими за кордон. Вони були придбані колекціонерами.

Не було нічого несподіваного в тому, що живописець часто зображав море місячної ночі. Його вчитель М.Н. Воробйов любив писати Неву при місяці.

Це був час, коли Шопен створював свої ноктюрни, дивно співзвучні багатьом картинам І.К. Айвазовського.

Художник, який володів великою музикальністю, природно був захоплений можливістю надати своїм творам риси, які мимоволі викликали музичні та поетичні асоціації. Особливо «музичні» картини живописця, що зображують місячні ночі в Італії, невіддільні від Баркаролла, музики гондольєрів і романсів, виспівували під дзвін гітари.

Образи картин І.К. Айвазовського звернені до внутрішнього світу людини, народжуючи в ньому відгук, подібний до того, який викликає музика.

У мистецтві І.К. Айвазовського закладена щира схвильованість, захоплення величчю і красою природи. Це передається глядачеві і викликає в ньому, ті ж емоції, якими був охоплений художник в процесі творчості. Мистецтво його містить в собі енергію і бадьорість; воно оптимістично в своїй основі, зміцнює волю до життя і до творчої праці.

Живопис Івана Костянтиновича настільки відомий, що вкотре говорити про талант або творчість художника означало би повторювати давно і багато разів сказане й написане. Ще зі шкільних підручників ми знайомі зі знаменитими репродукціями «Дев'ятого валу» чи «Бурі на морі». Айвазовський стрімко увійшов до когорти найславетніших художників світу, встановив мистецькі канони образотворчої мариністики на багато десятиліть уперед [7, с.39]. Критик В. Стасов влучно зазначив: «Айвазовский свое сделал, он двинул других по новому пути» [76].

Айвазовського любили композитори. У нього гостювали А. Рубінштейн, Г. Венявський, А. Спендіаров. Художник був привітний і гостинний. Він, не соромлячись присутності гостей, працював при них, не роблячи ніяких секретів зі своєї мальовничої майстерності.

Особливе значення в живописі І.К. Айвазовського мав колорит. Палітра І.К. Айвазовського протягом шістдесяти років творчої діяльності, природно, зазнала ряд змін, але обмежений підбір фарб для кожної окремої картини залишався у нього незмінним протягом усього життя. Палітра мариніста була багатшою і різноманітнішою. Але для кожної окремої картини він брав три-

п'ять, рідко більше фарб тих кольорів, які йому потрібні були для даного випадку. Цей абсолютно своєрідний метод роботи був дуже рано знайдений художником, і його він дотримувався протягом усього життя.

Картини І.К. Айвазовського, незалежно від часу їх створення, як правило, витримані в якомусь певному кольорі (блакитні або рожеві, жовті або лілові, зелені або сині). Ще В.В. Стасов і А.П. Боголюбов справедливо відзначили цю особливість його картин [76].

Цей певний колірний лад картини створювався підбором палітри відповідного барвистого складу.

У картинах І.К. Айвазовського не зустрічається так званого локального кольору, тобто основного кольору, притаманного даному предмету і переданого без урахування змін в ньому, викликаних впливом навколишніх предметів і повітря. Колір всього зображеного на картині він повністю підпорядковував основній кольоровій гамі, в якій витримана картина. У цій гамі художник писав не тільки небо і воду, але, зображуючи землю і гори, скелі і рослинність, користувався тими ж квітами, в яких витриманий основний лад картини.

Цим він досягав великої узагальненості, спаяності всього барвистого побудови, тієї цілісності живописного враження, яка так характерна для мистецтва І.К. Айвазовського. Стриманість колірної гами, простота колірних відносин вели до великої ясності, виразності форми [38], [94]

Іноді художник будував колорит картин на різкому протиставленні основних кольорів палітри, ніж досягав великої насиченості і яскравості кольору. У живописі І.К. Айвазовського досить часто зустрічаються картини, барвиста гамма яких вкрай насичена.

Майстер ніколи не переобтяжував полотно фарбою. Його метод роботи сприяв цьому. Барвистий шар на картинах мариніста завдано з тонким розрахунком і великим артистизмом. Він добре володів багатьма способами накладення фарби на полотно. Раціонального навантаження полотна фарбою насамперед пояснюється добрим зберіганням картин художника.

І.К. Айвазовський вмів протерти фарбу ледь помітним тонким шаром в небі і далеких планах і покласти її жирним «смачним» мазком на освітлених місцях переднього плану і відблисках на воді [1], [81], [64].

Він надавав великого значення кладці барвистого шару. І.К. Айвазовський ніколи не переписував небо, воно завжди написано в один прийом.

Завершальному етапу роботи І.К. Айвазовський приділяв велику увагу, оскільки ці останні мазки не тільки надавали закінченість зображенню, але і створювали той трепет і рух, якими сповнені кращі картини художника [8, с. 30].

І.К. Айвазовський дуже широко застосовував нанесення тонких шарів прозорих або напівпрозорих фарб на більш щільні барвисті шари. Лесуванням художник іноді користувався на першому етапі роботи, покриваючи напівпрозорим шаром фарби значні площини картини і використовуючи при цьому білий ґрунт полотна як підкладку. Так іноді писав він воду. Уміло розподіляючи барвистий шар різної щільності по полотну, Айвазовський досягав правдивої передачі прозорості води.

Питання, що стосуються техніки живопису і матеріалів, безпосередньо пов'язаних з творчістю такого популярного художника, як Іван Костянтинович Айвазовський, не можуть бути обійдені при дослідженні його мистецтва.

Перш за все треба відзначити, що сам художник ніколи не робив секрету з свого мистецтва. Він охоче демонстрував його, працюючи в присутності учнів або окремих любителів живопису. За уривчастих записів сучасників і самого І.К. Айвазовського, а також в результаті вивчення його творів вдалося скласти досить повне і чітке уявлення, як майстер створював свої картини, до яких технічних прийомів він вдавався і якими матеріалами користувався при роботі [15].

У такого майстра, як І.К. Айвазовський, безумовно був твердо усталений, глибоко продуманий процес творчості, при якому окремі стадії

роботи чергувалися в строго послідовному порядку. Без цього абсолютно неможлива була б та швидкість, з якою він писав свої картини.

У величезному творчому доробку І.К. Айвазовського немає незавершених творів, за винятком однієї картини, робота над якою була перервана смертю художника. Ця картина полегшує розуміння методу роботи майстра. Будучи типовою для останнього періоду його творчості, вона поряд з іншими відомостями дає певну основу для узагальнюючих висновків про всю багаторічну творчу практику І.К. Айвазовського [1].

Хоча в техніці його живопису з роками відбулися значні зміни, це істотно не позначилося ні на його послідовності процесу роботи, ні на його методі [11, с. 324].

Послідовність процесу роботи над картинами у І.К. Айвазовського була іншою, ніж у багатьох видатних російських академічних майстрів початку ХІХ століття, і навіть інший, ніж у К.П. Брюллова, якому багато в чому зобов'язаний був художник в своєму розвитку і з творчістю якого у І.К. Айвазовського було багато точок дотику.

В процесі роботи над незакінченою картиною К.П. Брюллова «Спляча Юнона і Парку з немовлям Геркулесом» (Третьяковська галерея) є загальні риси з роботою І.К. Айвазовського над картиною «Вибух корабля».

У ній К.П. Брюллов, довівши до граничної завершеності живопис оголеної фігури Юнони, натяком позначив фігуру Парки з Геркулесом і залишив білим полотно в правій половині картини.

Приблизно в такій же послідовності створювалася остання картина І.К. Айвазовського. Він детально пропрацював центральну, основну сюжетну частину картини - корабель, охоплений полум'ям, і ледь намітив всі інші її частини.

У такій послідовності роботи є своя логіка. Довівши сюжетний центр картини до максимальної завершеності, художник розглядає все інше як додатковий, який супроводжує основну ідею і зоровий центр картини

аксесуар і доводить виконання цих частин до тієї стадії завершеності, яка потрібна для підтримки і посилення значимості сюжетного центру картини.

Такий процес роботи був засвоєний І.К. Айвазовським ще в молодості, і він, безперечно, був підказаний йому великим майстром (швидше за все Брюлловим). Дійти до нього самостійно Айвазовський на ранній стадії свого розвитку, виходячи з досвіду Воробйова, Таннера і навіть Щедрина, не міг, хоча інтуїція Айвазовського в освоєнні цього методу грала, безперечно, вирішальне значення. Це позначилося вже в молодості, коли він поїхав у відрядження з академічної лави на два роки в Крим і працював в Феодосії [].

Ділячись в листі своїми спостереженнями з В.І. Григоровичем, І.К. Айвазовський, посилаючи в Академію картину «Місячна ніч в Гурзуфі», писав: «Якщо він стане перед картиною. «Місячна ніч», і зверне головна увага на місяць, і поступово, дотримуючись цікавою точки картини, погляне на інші частини картини мимохідь, так назву, і понад це, не забуваючи, що це ніч, яка нас позбавляє будь-яких рефлексій, то подібний глядач знайде, що ця картина більш закінчена, ніж, як слід ..» [9, с. 45].

Хоча в цьому уривку листа мова йде не про процес створення картини, а про те, як її треба дивитися, в ньому досить ясно відбито послідовність створення картини. Він сам розповідає, що вважає головним в картині, що другорядним, і цим ніби вводить нас в процес створення картини.

Очевидно, вже в ті роки вказували І.К. Айвазовському, що він не закінчує своїх картин так, як це було прийнято. Це і викликало його зауваження, що «картина більш закінчена, ніж як слід ...» [15, с. 31].

Трохи пізніше, у 1842 році, коли в Академії були виставлені картини І.К. Айвазовського, надіслані з Італії, автор критичної статті про виставку В. Б. Н., високо оцінюючи обдарування Айвазовського, між іншим висловлює і свої критичні зауваження з приводу виставлених картин Айвазовського. Він пише: «Вся увага своє зосереджує він [Айвазовський] на якомусь переважній ефекті, і все інше займає у нього вже другорядне місце. Від цього його картини і повинні виробляти сильне враження на глядачів» [35].

Все це говорить про те, що за своїми поглядами на закінченість художнього твору І.К. Айвазовський навіть в 40-х роках стояв ближче до кінця XIX століття, ніж до його початку.

І.К. Айвазовський починав роботу з самого основного сюжетного зерна картини, яке було зоровим центром її, і, тільки висловивши основну думку, він переходив до другорядних частин картини і швидко закінчував їх «товстою кистю», підпорядковуючи все зоровому і змістовому центру. Так він працював юним над картиною «Місячна ніч в Гурзуфі» і над багатьма місячними ночами, написаними ним упродовж усього життя. Таким же прийомом він почав писати і свою останню картину - «Вибух турецького корабля».

Він дотримувався певного процесу роботи над картиною. Цей процес знайшов відображення у багаторічній художній практиці І.К. Айвазовського і був особливо відчутний при створенні картин з яскравими ефектами освітлення і в його нічних місячних картинах.

Обрана І.К. Айвазовським послідовність процесу роботи представляла ширші для творчих імпровізацій можливості, ніж часто застосовувався і поширений академічний метод, при якому живопис зводиться до поступового зафарбовування полотна по детально відпрацьованому малюнку, починаючи з верхнього лівого кута до правого нижнього.

Одночасно він вдавався і до інших способів роботи. І.К. Айвазовський зазвичай прагнув завершити картину відразу, поки барвиста маса на полотні не почала висихати. Про це є ряд письмових вказівок його сучасників, це підтверджується і аналізом багатьох його картин. Якщо чомусь Айвазовський не міг розраховувати на завершення всього живопису по свіжому барвистому шарі, то небо, як правило, він писав відразу. Про це розказано в листі О.М. Серова: «Айвазовський сам і його знайомі розповідали мені докладно, як він працює. Повітря він пише неодмінно протягом одного ранку, яка б велика картина не була. Цього вимагає змішання фарб. Таким чином, іноді

йому доводиться не відходити від картини з 6-ї години ранку до 4-х пополудні...» [54].

Про життя Айвазовського під Харковом, на хуторі, восени 1854 року відомі цікаві деталі: «У майстерні було дві майже закінчені картини серед підготовлених полотен і розкиданих дорожніх альбомів і етюдів: перша – вид острова Капрі, невелика, з морем і сяючою блакиттю; друга – частина південного берега Криму біля Аю-Дага, з величезною скелею і садами, при невеликому відблиску ранкової зорі [77, с. 29].

Про те, як приступає до роботи І.К. Айвазовський, є ще одне оповідання художника А.І. Іванова: «Я був дня 4 тому з Лагоріо у Айвазовського. Він прийняв нас прихильно, пригостив своїми творами досхочу і надалі кликав. Тоді дві картини були вже в рамах і готові до відправлення государю, з числа їх у великій картині вид Ревеля горизонт так і пішов на нескінченний простір, а прозорість-то, прозорість яка!» [24, с. 29]

Основна маса картин І.К. Айвазовського прекрасно збереглася, незважаючи на те, що багато хто з них написані понад сто років тому, і, отже, високу якість майстерності Айвазовського і раціональність застосовувалися їм технічних прийомів і матеріалів витримали перевірку часом.

І.К. Айвазовський користувався звичайними для свого часу матеріалами, і в цьому відношенні він не був винятком. Він пережив два покоління художників, і все найкраще, що було в їх майстерності, знайшло відображення в його мистецтві, яке зазнало відповідні зміни.

І якщо в методі його роботи протягом усього життя не було суттєвих змін, то матеріали, техніка живопису в різні періоди творчості Айвазовського були різні. В основному можна простежити протягом усього творчого життя майстра два основних тяжіння. 1840-1860-ті роки були періодом, коли художник любив гладку, блискучу, лакову мальовничу поверхню картин; а у 1870-х роках відбувається відомий перелом – відступ від цієї манери. У 1880-

1890-х роках живописець вважав за краще матову поверхню картин і ширшу, узагальнену живопис [24, с.130].

Ці зміни відбулися не тільки в живописі І.К. Айвазовського – вони характерні в основному і для всього російського живопису протягом сімдесяти років (з 30-х років ХІХ ст. До початку ХХ в.).

Техніка роботи, підбір фарб і матеріалів змінювалися художником неодноразово. Ці зміни, звичайно, не обумовлювалися зміною чисто зовнішніх, смакових схильностей майстра, а визначалися новими творчими завданнями, які дозволяв майстер і при яких навіть «зовнішність» картини, її мальовнича поверхню, як один із засобів вираження в живописі, грає свою роль. Ці зміни були обумовлені тими процесами в розвитку російського живопису, які відбулися протягом ХІХ століття.

Працюючи над картиною, Айвазовський, звичайно, враховував всі можливості виразності, які можна отримати з різних мальовничих прийомів. Підвищене звучання, колірна напруженість фарби під лаком на відміну від матового барвистого плями їм тонко враховувалися. Недарма в одному з листів, які супроводжували виставку його картин 80-х років, він пише: «Картини лаком не треба покривати» [21, с.137].

Як правило, картини, написані І.К. Айвазовським до 1870-х років, покриті лаком з м'яких смол (даммарним, мастичних). У другій половині життя, особливо при роботі над великими полотнами, Айвазовський прагнув до досягнення рівної матової поверхні мальовничого шару. Це йому прекрасно вдавалося досягти завдяки живопису в один прийом.

Не виключена можливість, що він застосовував для досягнення такої поверхні живопису воскову пасту, додаючи її в фарби або покриваючи нею картину по висиханні. Флакон такої пасти надійшов до Феодосійської галереї від сім'ї І.К. Айвазовського в 1944 році.

У картинах майстра не зустрічається так званого локального кольору, тобто основного кольору, притаманного даному предмету і переданого без урахування змін в ньому, викликаних впливом навколишніх предметів,

повітря і іншого. Колір всього зображеного на картині він повністю підпорядковував основній кольоровій гамі, в якій витримана картина. У цій гамі він писав не тільки небо і воду, але, зображуючи землю і гори, скелі і рослинність, користувався тими ж квітами, в яких витриманий основний лад картини [2, с.12].

Цим він досягав великої узагальненості, спаяності всього барвистого побудови, тієї цілісності живописного враження, яка так характерна для мистецтва І.К. Айвазовського. Скупість колірної гами, мудра простота колірних відносин вели до великої ясності, виразності форми.

Іноді майстер будував колорит картин на різкому протиставленні основних кольорів палітри, ніж досягав великої насиченості і яскравості кольору.

У живописі І.К. Айвазовського досить часто зустрічаються картини, написані до межі насиченої барвистої гами. Його пристрасть до яскравого колориту, іноді набуває характеру гострих, прямих барвистих поєднань, можна бачити вроджену схильність, зрозумілу певною мірою його походженням і середовищем, в якій він виріс.

В середині минулого століття це було явище такого ж порядку, яким через п'ятдесят років, на початку ХХ століття, було мистецтво Сарьяна. У Айвазовського були різні технічні прийоми, перевірені тривалим досвідом, і тому, коли він писав свої картини, на шляху його роботи не вставали труднощі технічного порядку і його мальовничі образи виникали на полотні у всій цілісності і свіжості початкового художнього задуму [38].

Спеціалізація в мистецтві в той час не вважалася чимось порочним, а, навпаки, всіляко віталася і ставилася в заслугу майстру. Фахівцем мариністичного живопису і був І.К. Айвазовський.

Для нього не було секретів в тому, як написати, яким прийомом передати рух хвилі, її прозорість; як написати перлову піну на гребені хвилі і зобразити легко розбігаючи мережу з падаючої піни на схилах хвилі; він

прекрасно знав, як передати гуркіт хвилі на піщаному березі, щоб глядач побачив прибережний пісок, що просвічує крізь шар піни і води.

Він знав багато прийомів для зображення хвилі, що розбивається об прибережні скелі. Нарешті, він глибоко осягнув різні стану повітряного середовища, рух хмар і хмар; він умів написати хмари на грозовому небі так, що глядач відчував рух їх при ураганному вітрі, і вмів зобразити легкі, які тануть у повітрі хмари в вечірній час, коли місяць уповні золотим диском встає над горизонтом [49, с.38].

І.К. Айвазовський був таким же фахівцем у своїй галузі, яким був, наприклад, в XVIII столітті Д.Г. Левицький в області портретного живопису. Нікому не прийде в голову дорікати Левицького в тому, що він досконало знав, як треба писати матову бархатистість дівочої шкіри або живий блиск очей, якими прийомами треба передавати важкі складки шовку, повітряну піну мережив або іскристий блиск дорогоцінного каміння. Для передачі всього цього Левицький виробив свої прийоми, якими володів досконало так, що ми не помічаємо всієї складності техніки його живопису.

І.К. Айвазовський у своєму жанрі був великим майстром, картини якого як би створені одним помахом пензля, без видимих зусиль [21].

Всього цього І.К. Айвазовський досяг величезними зусиллями всієї свого довгого життя. Він перший так широко і різнобічно розробив техніку мариністичного живопису. Його творчість, високо поетичне і глибоко змістовне в своїх кращих досягненнях, таїть в собі величезний запас знань, майстерності і досвіду в зображенні моря.

Радянський художник, який задумав стати мариністом, вивчаючи класичну спадщину майстрів минулого, в творчості Айвазовського знайде багато цінного і повчального.

## Висновки до першого розділу

Аналіз літературних джерел дозволяє стверджувати, що проблематика становлення та розвитку морського пейзажу у східноєвропейській мистецькій традиції XIX століття була розглянута в роботах Ю.І. Волгіної, Ю.Ю. Гудименко, А.В. Корнилової, О.Н. Кухаревої, Л.А. Маркиної, О.М. Муратова, В.А. Нікольського, В.Н. Пилипенко, Г.Г. Поспелова, Д.В. Сарабьянова та ін.

Виявлено, що творчий спадок Івана Костянтиновича Айвазовського ставав центром різноманітних мистецтвознавчих досліджень, проте питання формування художнього образу в його морських пейзажах не набуло окремого розгляду у вузькоспеціалізованих наукових розвідках.

Дослідження живописної спадщини російських художників-пейзажистів періоду романтизму дозволяє виділити творчість Івана Костянтиновича Айвазовського в окремий напрямок грандіозного морського пейзажу з реалістичною передачею деталей композиції, динамізмом та яскравою колористикою.

На основі аналізу творчого спадку І.К. Айвазовського та опрацювання літературних джерел дослідження, було окреслено основні напрямки його діяльності, а саме:

- 1) в аспекті живописної творчості – створення морських пейзажів (від зображень невеликих бухт та спокійних прибережних міст до репрезентації мотиву відкритого бурхливого моря), створення картин на біблійну та античну тематику;
- 2) в контексті наукової діяльності – участь у археологічних експедиціях;
- 3) кураторська практика – організація археологічного музею;

Ознайомлення із живописною манерою І.К. Айвазовського дозволило визначити, що художник дуже широко застосовував нанесення тонких шарів прозорих або напівпрозорих фарб на більш щільні барвисті шари. Лесуванням художник іноді користувався на першому етапі роботи, покриваючи напівпрозорим шаром фарби значні площини картини і використовуючи при цьому білий ґрунт полотна як підкладку. Так іноді писав він воду. Уміло розподіляючи барвистий шар різної щільності по полотну, Іван Айвазовський досягав правдивої передачі прозорості води.

## РОЗДІЛ 2.

### ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ФОРМА ВІДОБРАЖЕННЯ ДІЙСНОСТІ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ І.К. АЙВАЗОВСЬКОГО

#### **2.1. Авторські підходи у передачі художнього образу морських пейзажів І.К.Айвазовського. Композиція та символіка**

Поміж великої мистецької спадщини, яку І.К. Айвазовський подарував всьому людству, є і портрети, і жанровий живопис, і рівнинні пейзажі, і композиції на біблійні теми. Однак найбільш відомими та грандіозними стає його морські пейзажі.

Мотив морського простору завжди привертав увагу художників всіх країн і епох. Декоративні мотиви на морську та підводну тематику широко представлені практично у всіх видах образотворчого мистецтва (в архітектурі, живописі, скульптурі, музиці, літературі), у декоративно-прикладному мистецтві (гончарне мистецтво, ювелірне мистецтво). у сучасній дизайн-практиці (художнє моделювання тканин та одягу, в дизайні інтер'єру та меблів, в промисловому та мультимедійному дизайні та ін.).

Однак необхідно зазначити, що ґрунтовне осмислення і репрезентація морської тематики у творах вищезазначених мистецьких напрямків почалась з виокремлення морського пейзажу як самостійного напрямку живопису.

Тематика пейзажного живопису пройшла довгий шлях, перш ніж набула самостійності та виокремилась у специфічний жанр образотворчого мистецтва. Сам термін «морський пейзаж» виник тільки у XVIII столітті [19, с. 23]. Морський пейзаж (мариністика) - жанр в образотворчому мистецтві, який зображає романтичні морські простори або батальні сцени на морі [51, с. 56]. Однак необхідно підкреслити, що репрезентація кораблів та човнів зустрічаються ще з часів Стародавнього Єгипту у настінних розписах. Проте як самостійний жанр станкового живопису, морський пейзаж почав

розвиватись у XVIII - XIX ст. в мистецькій практиці західноєвропейських країн.

Появу жанру мариністики в східноєвропейському живописі дослідники пов'язують з початком розвитку кораблебудівної діяльності, коли у XVIII ст. Петро I запросив з Голландії корабельного майстра і художника Адама Сило. Пізніше, у XIX ст., при Головному морському штабі було засновано звання художника штабу, яке вперше було присвоєно українському живописцю І.К. Айвазовському [18].

Необхідно відзначити, що у мистецькій практиці XIX столітті художники в основному писали море біля берегів, натомість І.К. Айвазовський «переміщує» глядача у бурхливу стихію морських просторів. Значна кількість його морських пейзажів відображає водну стихію у її непереривному русі – від невеликою рябі на поверхні води («Місячна ніч на Капрі». «Італійський пейзаж. Вечір» та ін.) до динамічних хвиль («Кораблі у бурхливому морі. Схід сонця», «Дев'ятий вал», «Буря на Льодовитому океані» та ін.).

Поміж композиційних прийомів створення морських пейзажів І.К. Айвазовського, необхідно відзначити:

- 1) горизонтальна орієнтація композиції;
- 2) розміщення композиційного центру найчастіше здійснюється у правій (нижній або верхній) частині картини;
- 3) контраст на лінії горизонту між водною гладдю та небозводом;
- 4) наявність «силових» ліній, які прослідковуються у репрезентації хвиль та продовжуються у рішенні хмар або нахилі кораблів;
- 5) ритмічне членування морської гладі;
- 6) проробка переднього плану через моделювання невеликих форм (корабель, скеля та ін.) або завдяки тональному акцентуванню на хвилях (висвітлення або затемнення елементів).

Аналіз морських пейзажів І.К. Айвазовського дозволив виокремити три основні способи роботи з лінією горизонту:

1) занижена лінія горизонту, що дозволяло художнику максимально проробити небосхил;

2) піднята лінія горизонту, що надало можливість автору створити баланс між водною та повітряною стихіями, де акцент зроблено на морському просторі;

3) відсутність лінії горизонту, що втілюється через репрезентацію суцільного морського простору. Означений спосіб посприяв максимально повному розкриттю тематики морської стихії.

Дослідження чисельних прикладів морських пейзажів І.К. Айвазовського надало можливість визначити, що основними видами композиційного центру роботи є:

- 1) джерела природнього світла (Сонце або Місяць та світло від них);
- 2) кораблі;
- 3) вільний простір, який організовано наявністю навколишніх елементів (хвиль, скель тощо).

«Море у нього набуло значення символу, всеосяжної метафори. Це арена дії, недавніх історичних драм і подій біблійної історії. Як метафора поетичного натхнення. Недарма Крамський вводить зображення однієї з кращих робіт І. Айвазовського – «Чорне море» – в свою картину «Нерозважне горі» - як знак долі з її злетами і падіннями» [Мир искусства и его главная страница].

Виразність творів Івана Костянтиновича досягала завдяки великому масштабу картин та реалістичності у передачі таких природних явищ як повені, водоспади та шторми. Вплив полотен І. Айвазовського полягає у прямому емоційному підключенні глядача. Можна стверджувати, що його масштабні морські пейзажі, в яких на передньому плані немає суші, створюють ефект «занурення» людини в ілюзорний простір картини. Такі роботи можна вважати предтечею віртуальної реальності.

На формування підходу до передачі яскравого художнього образу у творах І. Айвазовського суттєвий вплив зіграло його особисте враження від роботи К. Брюллова «Останній день Помпеї», де визначальними елементами були динаміка композиції та гостра сюжетна напруга. Означені аспекти стали визначними у його найвідоміших роботах – «Дев'ятий вал», «Чорне море», «Веселка», «Серед хвиль», де море відчувається як дійсно реальна стихія.

І.К. Айвазовський, незважаючи на свій феноменальний дар, протягом усього життя розвивав і збагачував свій талант безперервною роботою. Своєрідність творчого методу створення художнього образу І. Айвазовського дозволяло йому зберігати первісний задум у всій його свіжості і безпосередності [39, с. 210].

Дослідження творчості І.К. Айвазовського надає можливість визначити, що *основними авторськими підходами* у передачі художнього образу його морських пейзажів були:

- 1) масштабність композицій;
- 2) емоційне «занурення» глядача у сюжет картини;
- 3) динамізм у передачі небесного простору та водної стихії;
- 4) метафоричність зображальних елементів.

Окремо необхідно зазначити, що поміж морських пейзажах художника присутні твори, в яких спостерігається передача виключно небесного та морського просторів – без кораблів, птахів або узбережжя. Такий авторський художній підхід створював ефект безмежності і всеосяжності означених стихій та формувал відчуття панування природного світу над людським.

У репрезентації морської тематики в образотворчому мистецтві ХІХ сторіччя важливе значення має символізм. В роботах романтиків означеного історичного періоду образ моря ілюструє ідею протистояння людини та стихії, людини та рока. Велич та всеосяжність стихії асоціюється із безмежністю всесвіту, де людина є невеликою частиною. Для поетів-романтиків ХІХ сторіччя море стало втіленням свободи, волі, могутності та сили.

## **2.2. Вплив музики на формування художнього образу живописних творів І.К. Айвазовського**

Ш. Бодлер вважав, що поезія повинна встановити відповідності між мистецтвами: архітектурою, графікою, скульптурою, живописом та музикою.

Закон «загальної аналогії», як називав його Бодлер, заснований на явищі синестезії, спирається на міжчуттєвому зв'язку. У гносеологічному плані, будучи системною ознакою людської чуттєвості, синестезія відображає цілісні властивості самої дійсності і є невід'ємним компонентом художнього мислення [27].

У різних видах мистецтва це явище приймає подібні форми, засновані на міжчуттєвому перенесенні властивостей предметів і явищ. Особливо яскраво синестезія виявляється у взаємовпливі зорових і слухових мистецтв, відповідаючи глибині міжвидових зв'язків мистецтва і відбиваючи ступінь цілісності чуттєвого освоєння світу.

Саме здатність асоціативно співвідносити предмети і явища навколишнього світу, конструювати за допомогою художньої уяви їх нові, нетривіальні зв'язки дає можливість здійснення синтезу мистецтв, органічної єдності художніх засобів і образних елементів різних мистецтв, що знаходить втілення в єдиному художньому образі або системі образів, об'єднаних єдністю задуму і стилю [58, с. 23].

Творча уява художника, використовуючи умовність як прийом створення образу, дозволила виділити в явищах загальне, істотне, головне.

Синтез мистецтв знайшов чудове втілення в образі кримського пейзажу, відтвореного в мальовничих, літературних і музичних творах.

У 20-ті роки XIX ст. в російському мистецтві виникає особливий інтерес до теми морської стихії, образ якої стає символом романтичного сприйняття особистих і суспільних проблем нової епохи. З'являються поетичні елегії В.А. Жуковського, А.С. Пушкіна, Е.А. Баратинського. Художники Сильвестр Щедрін і Максим Воробйов створюють «марини» в

романтичному ключі, що відрізняються піднесеністю, схвильованістю, гармонійністю.

Саме в цей час формується талант великого співака моря Івана Костянтиновича Айвазовського.

Море увійшло в життя І.К. Айвазовського з дитинства. Море було живим, нескінченно мінливим. І його колірна тональність, і його інтонації постійно змінювались.

Це емоційне сприйняття моря асоціювалося з музичними враженнями. Скрипка вела юного Айвазовського в світ народних мелодій Сходу, особливо їм коханих. Згодом у нього гостював і грав польський композитор і скрипаль-віртуоз Венявський. Композитори-романтики Шуберт, Ліст, Вагнер, Берліоз, Шуман, Бетховен, оперна музика Доніцетті, Россіні були особливо близькі його душі, в їхній музиці він знаходив те, що було родинно його даруванню.

Знаменно, що поети, композитори входили в коло спілкування художника. У 1836 році в Петербурзі, на виставці робіт вихованців Академії мистецтв, відбулася зустріч молодого Айвазовського з А.С. Пушкіним, що зробила величезний вплив на все життя художника. «З тих пір, - розповідав Айвазовський, - і без того улюблений мною поет став предметом моїх дум, натхнення і довгих бесід і розпитувань про нього» [50]

Образ поета поєднувався з романтичним образом моря:

Прощай, вільна стихія!

В останній раз переді мною

Ти катиш хвилі блакитні

І блищиш гордою красою.

Як одного нарікання тужливий,

Як поклик його в прощальний годину,

Твій сумний шум, твій шум закличний

Почув я в останній раз.

Як і Пушкін, Айвазовський бачив і чув море:

Твої скелі, твої затоки,

І блиск, і тінь, і говір хвиль [28, с. 58]

В одному з листів 1880-х років художник зізнавався, що читання поетичних рядків Пушкіна народжує в його уяві мальовничі образи. Вірш «До моря надихнуло Айвазовського на створення декількох картин і малюнків, в яких образ поета і моря - двох великих стихій - зливаються воедино.

Айвазовський зізнавався, що «відчував особливий прилив натхнення», коли звертався до сюжету, оволодів усім його істотою. Серед робіт, присвячених цій темі, - картини «Пушкін у скель Аю-Дага («Там, де море вічно хлюпає»), «Пушкін на березі моря», «Пушкін на березі Південного Криму», «Пушкін у Гурзуфських скель» і інші. У 1887 році спільно з Рєпіним Айвазовського пише величне полотно «Прощання Пушкіна з Чорним морем «Скелястий берег, бурхливе, збентежене море ... і натхненний поет. [37]

Дивлячись на картину, можна віднести до неї романтичні пушкінські рядки, присвячені їм Байрону:

Шуми, схвилює негодою:

Він був, про море, твій співак.

Твій образ був на ньому зазначений,

Він духом створено твоїм:

Як ти, могуть, глибокий і похмурий,

Як ти, нічим неукротим.

У Петербурзі відбулася зустріч І.К. Айвазовського з великим російським композитором М.І. Глінкою. Це був один світ - Пушкін і Глінка. З композитором Айвазовський був настільки близький, що бував у нього на музичних вечорах і навіть грав сам на скрипці свої улюблені східні мелодії. Відомо, що три з них Глінка використав в опері «Руслан і Людмила» для музичної характеристики Ратмира.

Біограф Айвазовського П.П. Каратигин відтворює атмосферу цих вечорів у Брюллова і Глінки, пожвавлюючись блиском талантів присутніх: Брюллов вів дотепні бесіди про мистецтво, Жуковський читав свої «чарівні» вірші, Глінка зачарував грою на фортепіано і співом, П. Кукольник і Айвазовський грали на скрипці.

В Академії заохочувалося захоплення вихованців музикою. В навчальних планах навіть передбачалося навчання академістів музиці. Такі майстри-педагоги, як К. Брюллов, М. Воробйов любили порівняння музичних і живописних образів. Н.С. Барсамов приводить цікаве свідчення сучасника Айвазовського про один з епізодів, що відбулися в майстерні професора пейзажного класу М.Н. Воробйова, у якого навчався Айвазовський (випадок настільки знаменний, що процитуємо висловлювання повністю):

«Якийсь французький мандрівник відвідав майстерню художника і, побачивши картину» Ніч «дуже замилювався в ній сплесками невеликих хвиль. На це Воробйов зауважив, що думка про ці невеликі хвилі подав йому Моцарт. Француз не зрозумів цього.

Тоді художник, взявши скрипку, негайно ж зіграв йому один мотив Моцарта. Француз, здивований, зізнався, що ніколи не припускав такого тісного зв'язку музики з живописом. Надзвичайно цікава тут тонкість розуміння Воробйовим Моцарта, який, звичайно, був батьком романтичного ноктюрну, справжньої музики ночі ... Романтик особливо охоче занурювався в музичну стихію» [3, с. 72].

Музика, як і живопис, постійно супроводжувала Айвазовського. В його будинку грали А. Рубінштейн, Г. Венявський, виступали артисти К. Варламов, Н. Сазонов та ін. Айвазовському композитор присвятив «Кримські ескізи» - це серія симфонічних замальовок, навіяних життям народів

З музикою живопис І.К. Айвазовського зблизив і метод роботи - імпровізація, і духовна сутність, здатність фарбами висловити найтонші нюанси людських почуттів, спільність емоційного змісту.

«Марини» Айвазовського різнобарвне за колоритом. Звичайно, «колорит» в музиці - поняття іншого змісту, що має на увазі загальний барвистий характер звукових поєднань, барвисту виразність музики. Але аналогії між живописом Айвазовського і музикою в цьому плані є закономірними. Колір і лінія в його морських пейзажах являють музичні початки в живописі, а сюжет і композиція - її поетичний характер.

Музикальність живопису Айвазовського з'являється в її ліричному початку, в емоційності сюжету і композиції, в самому ритмі і колориті його творів. Всі ці особливості знайшли яскраве втілення в картині «Чорне море», де створено узагальнений образ морської стихії.

Чи не вдаючись до патетичної драматизації сюжету, Айвазовський зображує море в сірій вітряний день; барвиста гамма побудована на поєднанні теплих сірих тонів неба і синьо-зеленого кольору хвиль. Вражає ритм їх руху: гряда за грядою, що надає особливий величавий лад всього зображення і зближує звучання картини з музичним ритмом, організуючим «морські» симфонічні картини Римського-Корсакова (опера «Садко», симфонічна поема «Шехерезада» і ін.). [32, с. 43].

Інакшого звучання набуває картина «Дев'ятого вала» - одна з вершин творчості І.К. Айвазовського. Титанічне протиборство людини з природою, примарний промінь надії і невідворотність загибелі - все зливається в гуркоті бурі, в гуркоті якої чуються бетховенські акорди. Учень Бетховена розповів, що на питання, який зміст його сонати «Аппассионата», композитор відповів: «Прочитайте» Бурю «Шекспіра». Прометеївський бунтівний дух, шаленство почуттів, бурхливий потік пристрастей зближують «Дев'ятий вал» Айвазовського і сонату Бетховена «Аппассионата».

Зіставлення може бути засноване на рівних творчих масштабах, спільності і глибині трагічних і поетичних образів, моці художнього втілення. Як і на полотні Айвазовського, в сонаті Бетховена виникають контрастні образи: на грозовому фоні - мелодія з глибоко людськими інтонаціями (промінь сонця в картині, що висвітлює групу людей на скелі, -

як надія на порятунок), але вона не встигає скластися і прийняти закінчену форму, розривається і виявляється поглиненої «хаосом вихорів» (грізний дев'ятий вал через хвилину поглине людей на плоту в картині). Життя і смерть - одвічна тема мистецтва - в сонаті Бетховена і в картині Айвазовського набуває титанічне звучання [12].

Так само, як і композитори-романтики, він стверджував своєю творчістю право художника на свободу уяви, імпрровізацію, на суб'єктивність в оцінці зображуваних явищ. Знаменний факт: картині Айвазовського «Синопський бій» присвячений романс Гурілева (слова народні) «Не чути на палубі пісень», що свідчить про співзвуччі колірною і лінійною ладу картини і звуковий тканини музики [45, с.145].

Так, незважаючи на своєрідність художніх засобів поезії, музики і живопису виявляється їх образно-стильова єдність у творчості І,К, Айвазовського. І якщо музика не може передати видимий вигляд, а живопис не звучить, поезія не блищить фарбами, як полотно художника, всі ці мистецтва, передаючи емоції людини, зливаються воедино на полотнах великого художника, який оспівав Чорне море, що омиває «брега Тавриди».

Велич, краса, достаток фарб, незвичайні, небачені раніше гори і скорочення стовбури дерев (художнику подобалося розбиратися в їх сплетінні), море і освітлені сонцем камені в піні хвиль - все входило в душу Айвазовського і вимагало образного втілення.

З усього вищезазначеного можна стверджувати, що синтезія якнайкраще проявляється при взаємодії зорових та слухових мистецтв, формуючи цілісність чуттєвого сприйняття художнього образу мистецького твору. Виявлено, що вплив музики на формування художнього образу морських пейзажів І.К. Айвазовського втілюється кількома шляхами:

1) методологічному (спирається на метод роботи художника, заснований на імпрровізації);

2) емоційному (висловлює найтонші нюанси людських почуттів та виявляє спільність емоційного змісту);

3) асоціативному (втілює у живописному полотні образ, натхненний сприйняттям музичного твору).

### **2.3. Особливості творчого методу І.К. Айвазовського при створенні морських пейзажів**

І.К. Айвазовський створив більше шести тисяч картин, з яких чотири тисячі відносяться до мариністики. Художник часто витрачав один день на картину, працюючи з самого рання і до вечора, оскільки для нього було важливим зберегти єдність настрою. У залежності від розміру картини, інколи написання «небесного ефіру» займало до 12 годин.

Багато хто думає, що Іван Айвазовський замальовував море, сидячи на березі і спостерігаючи за хвилями. Проте він не завжди писав на пленері, а основним осередком його роботи була майстерня без картин та ескізів на стінах. Він пофарбував її у темно-коричневий колір аби не відволікатись від другорядних образів.

Виходячи з цього принципу, мариніст вважав художником ту людину, яка вміє змальовувати образи з пам'яті, тому часто дотримувався цієї думки і у своєму способі передачі сюжетів. Тож можна сказати, що море не було чітко змальованим з реальності. Сама пам'ять зображувала його, а отже, для художника характерна творча імпровізація.

Для кожної картини майстер брав по три-п'ять кольорів, тобто палітра була досить обмеженою.

Аби краще зрозуміти море, він брав участь у воєнних та навчальних операціях флоту і деталізовано вивчав побудову кораблів та керування ними.

Першими мазками на полотні Івана Айвазовського було повітря. Втім море лишалося його основним персонажем, тому досить виразно прослідковується набагато менша увага до сюжетів або фігур, на кшталт Наполеона чи Пушкіна, які зображені в маленькому масштабі. Художник все

життя настільки захоплювався морем, що воно, за легендами, «проникало» і у страви для гостей [49].

Він вигадував різні найменування страв на честь його власних картин, наприклад, суп «Чорне море». Як і страви, картини інколи досить виразно різняться між собою. Це обумовлено різними періодами художника, за час яких змінювалося ставлення художника до моря, а відповідно – і техніка виконання. Чи можна його називати виключно мариністом – це ще питання. У арсеналі його картин є цикли біблійної тематики, деякі з яких знаходяться і у вірменських церквах Феодосії. Не оминув він церкву Сурб-Саркіс, у якій фрески належать руці майстра. Із нетипових сюжетів він доволі часто надавав перевагу східним мотивам, прикладом є яскрава картина «Сцени з каїрського життя», «Східна сцена» та не полишена художником тема рідного йому народу – вірмен.

Іван Костянтинович Айвазовський був другим російським художником, чий роботи виставили в галереї Уффіці у Флоренції та першим у Луврі. Його картини — одні з найдорожчих серед визнаних українських та російських майстрів. Роботи художника й донині активно продаються на аукціонах «Крістіс» і «Сотбіс» та у середньому коштують 100-200 тисяч фунтів. У 2012 році картина «Вид Константинополя і Босфора» була продана за рекордну для Айвазовського ціну, 3.2 мільйони фунтів.

Свої твори, що вражали і вражають життєвістю і природністю, художник малював не з натури, а в майстерні. Художник вважав, що рухи живих стихій невловимі для пензля: писати блискавку, порив вітру, сплеск хвиль немислимо з натури, художник повинен запам'ятовувати їх. Він малював по пам'яті і дуже швидко, досконало знав будову різних кораблів і в цьому був недосяжний для авторів рівень а-ля Айвазовський [50, с. 46].

Своєю найкращою картиною майстер вважав ту, що стоїть на мольберті в майстерні, щойно розпочату. Художник мав 120 персональних виставок на батьківщині та за кордоном.

Феодосія багато чим зобов'язана Айвазовському. Міський концертний зал, археологічний музей, порт і навіть залізниця — у всіх цих проектах художник брав найактивнішу участь. Завдяки його зусиллям у Феодосії було відкрито художню школу. А найбільшим подарунком майстра рідному місту стала Феодосійська картинна галерея [62].

Ім'я Івана Костянтиновича Айвазовського давно увінчане світовою славою та посідає одне з чільних місць у ряду найвідоміших європейських художників.

Помер у 1900 р. та похований в огорожі вірменської церкви у Феодосії. Напис на його могилі говорить: «Народившись смертним, залишив по собі безсмертну пам'ять».

### **Висновки до другого розділу**

На основі аналізу творчої спадщини Івана Костянтиновича Айвазовського було виявлено, що *основними авторськими підходами* у передачі художнього образу його морських пейзажів були:

- 1) масштабність композицій;
- 2) емоційне «занурення» глядача у сюжет картини;
- 3) динамізм у передачі небесного простору та водної стихії;
- 4) метафоричність зображальних елементів.

Виявлено, що основними чинниками формування образу в морських пейзажах І.К. Айвазовського є: сюжетне наповнення, символізм, композиція, колорит.

В роботі виявлені композиційні прийоми створення морських пейзажів І.К. Айвазовського:

- 1) горизонтальна орієнтація композиції;
- 2) розміщення композиційного центру, найчастіше, здійснюється у правій (нижній або верхній) частині картини;
- 3) контраст на лінії горизонту між водною гладдю та небозводом;

4) наявність «силових» ліній, які прослідковуються у репрезентації хвиль та продовжуються у рішенні хмар або нахилі кораблів;

5) ритмічне членування морської гладі;

б) проробка переднього плану через моделювання невеликих форм (корабель, скеля та ін.) або завдяки тональному акцентуванню на хвилях (висвітлення або затемнення елементів).

Аналіз морських пейзажів І.К. Айвазовського дозволив виокремити три основні способи роботи з лінією горизонту:

1) занижена лінія горизонту, що дозволяло художнику максимально проробити небосхил;

2) піднята лінія горизонту, що надало можливість автору створити баланс між водною та повітряною стихіями, де акцент зроблено на морському просторі;

3) відсутність лінії горизонту, що втілюється через репрезентацію суцільного морського простору. Означений спосіб посприяв максимально повному розкриттю тематики морської стихії.

Дослідження чисельних прикладів морських пейзажів І.К. Айвазовського надало можливість визначити, що основними видами композиційного центру роботи є: 1) джерела природнього світла (Сонце або Місяць та світло від них); 2) кораблі; 3) вільний простір, який організовано наявністю навколишніх елементів (хвиль, скель тощо).

В роботі визначено, що синтезія якнайкраще проявляється при взаємодії зорових та слухових мистецтв, формуючи цілісність чуттєвого сприйняття художнього образу мистецького твору. Виявлено, що вплив музики на формування художнього образу морських пейзажів І.К. Айвазовського втілюється кількома шляхами:

1) методологічному (спирається на метод роботи художника, заснований на імпровізації);

2) емоційному (висловлює найтонші нюанси людських почуттів та виявляє спільність емоційного змісту);

3) асоціативному (втілює у живописному полотні образ. натхненний сприйняттям музичного твору).

Виявлені особливості творчого методу І.К. Айвазовського, які автор застосовував при роботі на морськими пейзажами:

1) праця в майстерні, а не створення картин на пленері. В цьому аспекті важливим стає суб'єктивне сприйняття, авторське бачення та пам'ять майстра. Морські пейзажі І.К. Айвазовського не є копією реальності, а являють собою втілення концепції романтизму, представлені через особистісне враження та переживання художника;

2) стримана колористична гама, яка будувалась на поєднанні трьох-п'яти кольорів. Таке поєднання формувало цілісність роботи та сприяло створенню гармонійної єдності всіх складових елементів композиції.

## ВИСНОВКИ

1. На основі аналізу теоретичної бази роботи було висвітлено стан дослідження проблеми становлення та розвитку морського пейзажу у східноєвропейській мистецькій традиції XIX століття. Виявлено, що означеною проблематикою займались науковці: Ю.І. Волгіної, Ю.Ю. Гудименко, А.В. Корнилової, О.Н. Кухаревої, Л.А. Маркиної, О.М. Муратова, В.А. Нікольського, В.Н. Пилипенко, Г.Г. Поспелова, Д.В. Сарабьянова та ін.
2. В роботі були розглянуті синкретичні тенденції живопису XIX століття. Було виявлено, що в означений історичний період в образотворчій європейській практиці активно розвивалась тенденція до діалогу декількох видів мистецтва (наприклад, живопис та музика), що створювало їх взаємовплив та допомагало формувати більш цілісне сприйняття художнього твору. Відомо, що музичні твори ставали джерелом натхнення для живописних полотен і навпаки, сюжетне наповнення картин, їх колористика, композиція або авторська живописна манера ставали поштовхом для написання музикантами їх творів.
3. На основі аналізу творчого спадку І.К. Айвазовського та опрацювання літературних джерел дослідження, було окреслено основні напрямки його діяльності, а саме: 1) в аспекті живописної творчості – створення морських пейзажів (від зображень невеликих бухт та спокійних прибережних міст до репрезентації мотиву відкритого бурхливого моря), створення картин на біблійну та античну тематику; 2) в контексті наукової діяльності – участь у археологічних експедиціях; 3) кураторська практика – організація археологічного музею;
4. В роботі виявлена особливість живописної манери І.К. Айвазовського, яка полягає у тому, що художник дуже широко застосовував нанесення тонких шарів прозорих або напівпрозорих фарб на більш щільні барвисті шари. Лесуванням художник іноді користувався на першому етапі роботи,

покриваючи напівпрозорим шаром фарби значні площини картини і використовуючи при цьому білий ґрунт полотна як підкладку. Так іноді писав він воду. Уміло розподіляючи барвистий шар різної щільності по полотну, Айвазовський досягав правдивої передачі прозорості води.

5. Визначено авторські підходи формування художнього образу в морських пейзажах І.К. Айвазовського: 1) масштабність композицій; 2) емоційне «занурення» глядача у сюжет картини; 3) динамізм у передачі небесного простору та водної стихії; 4) метафоричність зображальних елементів.

6. Виявлено композиційні прийоми створення морських пейзажів художника; 1) горизонтальна орієнтація композиції; 2) розміщення композиційного центру, найчастіше, здійснюється у правій (нижній або верхній) частині картини; 3) контраст на лінії горизонту між водною гладдю та небозводом; 4) наявність «силових» ліній, які прослідковуються у репрезентації хвиль та продовжуються у рішенні хмар або нахилі кораблів; 5) ритмічне членування морської гладі; 6) проробка переднього плану через моделювання невеликих форм (корабель, скеля та ін.) або завдяки тональному акцентуванню на хвилях (висвітлення або затемнення елементів).

Аналіз морських пейзажів І.К. Айвазовського дозволив виокремити три основні способи роботи з лінією горизонту: 1) занижена лінія горизонту, що дозволяло художнику максимально проробити небосхил; 2) піднята лінія горизонту, що надало можливість автору створити баланс між водною та повітряною стихіями, де акцент зроблено на морському просторі; 3) відсутність лінії горизонту, що втілюється через репрезентацію суцільного морського простору. Означений спосіб посприяв максимально повному розкриттю тематики морської стихії.

Дослідження чисельних прикладів морських пейзажів І.К. Айвазовського надало можливість визначити, що основними видами композиційного центру роботи є: 1) джерела природнього світла (Сонце або

Місяць та світло від них); 2) кораблі; 3) вільний простір, який організовано наявністю навколишніх елементів (хвиль, скель тощо).

7. Визначено, що образ моря в живописних творах І.К. Айвазовського має метафоричне значення поетичного натхнення. При репрезентації морських просторів художник інтерпретував історичні події та відображав біблійні сюжети. В пейзажах І.К. Айвазовського море стає ареною дії, простором, де розвивається сюжетна лінія, вибудовується певна драматургія. Його морські пейзажі - не просто романтичні види на водну стихію, а авторське відображення змістовно наповненого сюжету. Символічне значення моря в пейзажах І.К. Айвазовського віддзеркалює погляди митців-романтиків ХІХ сторіччя та означає могутність, силу, свободу та велич.

8. Визначено, що синтезія якнайкраще проявляється при взаємодії зорових та слухових мистецтв, формуючи цілісність чуттєвого сприйняття художнього образу мистецького твору. Виявлено, що вплив музики на формування художнього образу морських пейзажів І.К. Айвазовського втілюється кількома шляхами: 1) методологічному (спирається на метод роботи художника, заснований на імпровізації ); 2) емоційному (висловлює найтонші нюанси людських почуттів та виявляє спільність емоційного змісту); 3) асоціативному (втілює у живописному полотні образ. натхненний сприйняттям музичного твору).

9. Виявлено, що однією з особливостей творчого методу І.К. Айвазовського при створенні морських пейзажів була праця в майстерні, а не створення картин на пленері. В цьому аспекті важливим стає суб'єктивне сприйняття, авторське бачення та пам'ять майстра. Морські пейзажі І.К. Айвазовського не є копією реальності, а являють собою втілення концепції романтизму, представлені через особистісне враження та переживання художника.

Визначено, що другою особливістю творчого методу художника була стримана колористична гама, яка будувалась на поєднанні трьох-п'яти кольорів. Таке поєднання формувало цілісність роботи та сприяло створенню гармонійної єдності всіх складових елементів композиції.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айвазовский И.К. 1817-1900: Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1983. 188 с.
2. Айвазовский. Альбом / Авт. – сост. Хачатрян Ш.Г. – М.: Арт-Родник, 1997. – 160 с.: ил. 2. Горина, Г.С. Моделирование формы одежды / Г.С. Горина. – М.: Лег. и пищ. пром-сть, 1981. – 183 с
3. Айвазовський І.К. Документи і матеріали. Ер., 1967
4. Алленов М.М. Русское искусство XIX – начала XX в. М., 1989.
5. Алленов М.М. Русское искусство XVIII – начала XX в. М., 2000 (2-е изд.: 2008).
6. Афанасьев-Чужбинский А.С. Поездка в Южную Россию / А.С. Афанасьев-Чужбинский. — СанктПетербург : Герман Гоппе, 1893. — 236 с.
7. Ацаркина Э.Н. Сильвестр Щедрин. 1791-1830. М.: Искусство, 1978. 207 с.
8. Барсамов Н.С. Айвазовский и Феодосийская галерея / Н.С. Барсамов. — Феодосия : Изд. Феод. музея, 1926. — 32 с.
9. Барсамов Н.С. Иван Константинович Айвазовский / Н.С. Барсамов. — Москва ; Ленинград : Искусство, 1941. — 84 с.
10. Барсамов Н.С. Иван Константинович Айвазовский. 1817—1900 / Н.С. Барсамов. — Москва : Искусство, 1962. — 275 с.
11. Вагнер Л.А. Айвазовский / Л.А. Вагнер, Н.С. Григорович. — Москва : Искусство, 1970. — 319 с.
12. Веретенников А. М. Мир Айвазовського. 1817 - 1900. М., 2003
13. Волков И.Ф. Основные проблемы изучения романтизма. // Манн Ю.Ф. и др. К истории русского романтизма. М.: Наука, 1973. С. 5-7.
14. Волков И.Ф. Романтизм как творческий метод. // Проблемы романтизма. М.: Искусство, 1971. С. 19-64.

15. Гейман В. И.К. Айвазовскому, к столетию со дня рождения: 17 июля 1817 г. — 17 июля 1917 г. / В. Гейман. — Феодосия : [б. и.], 1917. — 52 с.
16. Голдовський Г.Н. Художники брати Чернецова в Італії. Рим. 2003. С. 7
17. Гольдштейн С.М. Иван Миколайович Крамської. Життя та творчість. М., 1965. С. 204.
18. Гомберг-Вержбінская Е.П. Пошуки в російського живопису 1890-1800-х років // Російська художня культура кінця XIX початку XX ст. (1895-1907) .- М., 1969.-С. 63-128.
19. Гренберг Ю.І. Нариси історії техніко-технологічних досліджень живопису. Від хімічного аналізу до фізико-хімічних досліджень // Повідомлення ВЦНІЛКР. М. 1971. Вип. 27. С. 43-95.
20. Долгополов І. Майстра і шедеври. М., 1987 г.
21. Жабцев В.Н. Иван Айвазовский / В.Н. Жабцев. — Минск : Харвест, 2008. — 128 с.
22. Земпер Г. Практическая эстетика. Искусство. 1970. 320 с.
23. Искусство романтической эпохи. // Материалы научной конференции. 1968. ГМИИ им. А.С.Пушкина. М., 1969.
24. Каталог зборів. Живопис першої половини XIX століття. Т. 3. М., 2005. С. 305.
25. Кожевников Г.И. Алексей Петрович Боголюбов. 1824-1896. М.: Искусство, 1949. 40 с.
26. Кожина Е. Романтическая битва. Очерки романтической живописи 1820-х гг. Л.: Искусство, 1969. 272 с.
27. Козлов, Т.В. Художественное проектирование костюма / Т.В. Козлова. — М.: Легкая и пищевая пром-сть, 1981. — 144 с.
28. Козлова, Н.Б. Магия русского стиля / Н.Б. Козлова. — М.: Московские учебники и Картолитография, 2008. — 512 с.: ил.
29. Колесницкая И.М., Телегина Л.М. Фольклор и этнография. Связь фольклора с древними представлениями. Л., 1977.

30. Крамської І.М. Портрет художника І.К. Айвазовського. Полотно, олія. 93 \* 73. Справа посередині: Крамської 18 (...). ГРМ.
31. Кузьмін Н.Н. І.К. Айвазовський і його произведения / Н.Н. Кузьмін. — Санкт-Петербург : Тип. Булгакова, 1901 — 113 с.
32. Кузьмін М.М. І.К. Айвазовський і його твори. СПб., 1901. С. 25.
33. Кухарева О.Н. Романтизм в русском пейзаже XIX века. Автореф. дис. на соик. уч. степ. канд. истор. наук. Барнаул. 2006. 28 с.
34. Ляскова О.А. Пленэр в русской живописи XIX века. М.: Искусство, 1966. 190 с.
35. Мазиров Л.Е. Иван Константинович Айвазовский. По поводу его пятидесятилетнего юбилея, сборник статей из «Правительственного вестника» / Л.Е.Мазиров. — Санкт-Петербург : Тип Булгакова, 1888.— 36 с.
36. Маковський К.Є. Портрет Айвазовського. 1887. Полотно, олія. 63,5 x 54. Астраханська картинна галерея імені П.М. Догадіна.
37. Мальцева Ф.С. Алексей Кондратьевич Саврасов. Жизнь и творчество. М.: Искусство, 1977. 406 с.
38. Мальцева Ф.С. Мастера русского пейзажа, вторая половина XIX века: А.П. Боголюбов, Ф.А. Васильев, А.И. Куинджи, В.Д. Поленов. М.: Искусство, 2001. 175 с.
39. Маний В.С. Романтизм Ивана Айвазовского. // Маний В.С. Русский пейзаж. Энциклопедия мирового искусства. М.: Белый город, 2000. С. 56-72.
40. Маний В.С. Архип Иванович Куинджи: Альбом. СПб.: Художник России: Золотой век, 1997. 160 с.
41. Маний В.С. Возникновение жанра пейзажа. // Маний В.С. Русский пейзаж. Энциклопедия мирового искусства. М.: Белый город, 2000. С.12-36.

42. Манин В.С. Куинджи и вторая волна романтического движения. // Манин В.С. Русский пейзаж. Энциклопедия мирового искусства. М.: Белый город, 2000. С. 208-222.
43. Манин В.С. Поэтизация стиля. 1820-1840 гг. // Манин В.С. Русский пейзаж. Энциклопедия мирового искусства. М.: Белый город, 2000. С. 36-56.
44. Манин В.С. Русский пейзаж. Энциклопедия мирового искусства. М.: Белый город, 2000. 632 с.
45. Маркіна ЛА. Айвазовський в Італії (1840-1843) // Третяковський читання, 2015. Матеріали наукової конференції. М., 2016. С. 79-91.
46. Муратов П.П. Образы Италии. Полное издание в 3-х тт. Т. 2. Лейпциг: Изд-во З.И. Гржебина, 1924. 293 с.
47. Николаева Н.К. И.К. Айвазовский / Н.К. Николаева. — Москва : Изд. Маевского, 1914. — 48 с. 1
48. Никольский В.А. История русского искусства. Живопись. Архитектура. Скульптура. Декоративное искусство. М: Терра, Книжный клуб, 2001. 303 с.
49. Орлова Е., И.К. Айвазовский / Е. Орлова. – М.: РИПОЛ классик 2014. – 40 с.: ил. – (Великие русские живописцы).
50. Павло і Сергій Третьякови. Життя. Колекція. Музей. М., 2006. С. 196.
51. Павлюченко Ю.Н. Развитие архитектуры судов : дис. ... д-ра техн. наук. Владивосток, 2002.
52. Пейзаж в русской живописи. От классицизма до символизма: Альбом. / Вст. ст. Н.К. Маркова. М.: Арт Родник, 1999. 192 с.
53. Пейзаж национальный жанр России: Каталог коллекции галереи «Картин». / Сост. и авт. вступ. ст. Т.М. Степанская. Барнаул: Алт-Пресс, 2005. 90 с.
54. Пилипенко В.Н. Иван Константинович Айвазовский / В.Н. Пилипенко. — Ленинград : Художник РСФСР, 1991.— 188 с.

55. Пилипенко В.Н. Открытие пейзажа // Советское искусствознание 81. Вып. 19. М.: Советский художник, 1982. С. 129-160.
56. Писарев Д.И. Статьи и рецензии: публицистика - Москва: Директ-Медиа, 2008.
57. Погодіна АА. В.І. Григорович в Римі в 1842 році. До історії римської російської колонії художників // Третьяковській читання, 2012. Матеріали звітної наукової конференції. М., 2013. С. 86.
58. Поспелов Г.Г. Русское искусство XIX века: вопросы понимания времени. М.: Искусство, 1997. 287 с.
59. Проблемы романтизма: Сб. ст. / Составитель А.М. Гуревич. М.: Искусство, 1971. 304 с.
60. Проблемы романтизма: Сб. ст. / Составитель У.Р. Фохт. М.: Искусство, 1967. 360 с.
61. Произведения прославленных русских маринистов И.К. Айвазовского и А. П. Боголюбова в коллекции АМИИ. Б.: Алтайское книжное изд-во, 1983.
62. Радянський енциклопедичний словник / Під ред. А. М. Прохорова. М., 1985 г.
63. Русская живопись XIX века: Альбом репродукций. / Авт.-сост. Д.В. Сарабьянов. М.: Изогиз, 1962. 11 е.: 64 л. илл.
64. Русская живопись первой половины XIX века: Альбом. / Сост. и авт. вступ. ст. М.Н. Шумова. М.: Искусство, 1978. 167 с.
65. Русское искусство XIX века. Живопись. Графика. Скульптура: Каталог выставки к 20-ю Алтайского краевого музея изобразительных и прикладных искусств. / Вступ. ст. Т.М. Степанской. Б., 1980. 48 с.
66. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века. / Под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1952. 395 с.

67. Сарабьянов Д.В. О национальных особенностях романтизма в русской живописи начала XIX века. // Советское искусствознание 74. М.: Советский художник, 1975. С. 56-70.
68. Сарабьянов Д.В. Образы века. М.: Молодая гвардия, 1967. 176с.
69. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ (опыт сравнительного исследования). М.: Советский художник, 1980. 261 с.
70. Саргсян М.С. Жизнь великого мариниста: Иван Константинович Айвазовский / М.С. Саргсян. — Феодосия : Коктебель, 2010. — 383 с.
71. Саргсян М.С., Жизнь великого мариниста: Иван Константинович Айвазовский. — М.; Феодосия: Изд. Дом Коктебель, 2010. — 384 с.: ил. — (Портрет мастера. Вып.).
72. Семевский М.И. Иван Константинович Айвазовский. К воспоминаниям о его юбилее 26-го сентября 1877 г. / М.И. Семевский // Русская старина. — 1877. — Ноябрь. — С. 583—590.
73. Семевский М.И. Иван Константинович Айвазовский. Полувековая годовщина его художественной деятельности / М.И. Семевский // Русская старина. — 1877. — Октябрь. — С. 263—272.
74. Собков И.П. Айвазовский Иван Константинович / И.П. Собков // Словарь русских художников: С древнейших времен до наших дней (XI—XIX вв.). На основании летописей, актов, архивных документов, автобиографических заметок и печатных материалов. — Санкт-Петербург : Тип. М.М. Стасюлевича, 1893. — Т. 1. — Ч. 1. — С. 324.
75. Стасов В.В. Вибрані твори. Т. I. М., 1937. С. 227.
76. Стасов В.В.. Избранные сочинения — В 3-х томах. Государственное издательство «Искусство», Москва, 1952
77. Тиранов А.В. Портрет І.К. Айвазовського. 1841. Зліва внизу підпис-монограма: АТ і напис: в Рим'. 1841. Портрет І.К. Айвазовског (о) писаний Тирановим'. Полотно, олія. 72 \* 54,2. ГТГ.

78. Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Миф, ритуал, символ, образ. М., 1995.
79. Турчин В.С. Из истории западноевропейской художественной критики XVIII-XIX веков. Франция. Англия. Германия. М.: Изд-во МГУ, 1987. 366 с.
80. Турчин В.С. Русско-французские художественные отношения. Первая половина XIX века. // Советское искусствознание 87. Вып. 2. М.: Советский художник, 1988. С. 155-187.
81. Турчин В.С. Художественная структура русского романтизма. //Методологические вопросы общественных наук: Сб. ст. Омск, 1971.
82. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. М.: Искусство, 1981. 550 с.
83. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII начала XIX века. М.: Советский художник, 1953. 583 с.
84. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж конца XIX начала XX века. Очерки. М.: Искусство, 1974. 207 с.
85. Хачатрян Ш.С. Айвазовский известный и неизвестный / Ш.С. Хачатрян. — Самара : Агни, 2000. — 184 с.
86. Чурак Г. Иван Айвазовский. М., 2001.
87. Яворская Н. В. Романтизм и реализм во Франции в XIX веке. М., 1938.
88. Ягодковская А.Т. О пейзаже. М.: Советский художник, 1963. 72 с.
89. Яковлев В.Н. О великих русских художниках / В.Н. Яковлев. — Москва : Искусство, 1952. — 112 с.
90. Яковлев В.Н. О великих русских художниках. М.: Изд-во АХ СССР, 1962. 143 с.
91. Bowlt J.E. Russian Art, 1875-1975: A Collection of Essays. 1976.
92. Gilchrist M.M. Images of Petrine Era in Russian history painting. University of St Andrews, 1994.

93. Gray R.P. [Blakesley R.P.] Russian genre painting in the nineteenth century. Oxford: Clarendon press, 2000.
94. Valkenier E.K. Russian Realist Art: The State and Society: The Peredvizhniki and their tradition, 1977.

### **Електронні ресурси:**

95. Айвазовский Иван Константинович (1817-1900). URL:  
[http://artpoisk.info/artist/ayvazovskiy\\_ivan\\_konstantinovich\\_1817/](http://artpoisk.info/artist/ayvazovskiy_ivan_konstantinovich_1817/) (дата звернення: 15.04.2020)
96. Історія пейзажного жанру. URL:  
<https://sites.google.com/site/pejzazurok/istoria-pejzaznogo-zanru> (дата звернення: 09.11.2020).
97. Художники-маринисты 19 века. 2018. URL:  
<https://www.liveinternet.ru/community/1726655/post432066737> (дата звернення: 09.11.2020).

## ДОДАТКИ



Рис.1. Автопортрет. 1892 г



Рис.2. Зішестя Ноя з Арарату. 1889 р. Національна галерея Вірменії, Єреван



Рис.3. Дев'ятий вал. 1850 р.



Рис.4. Кавказькі гори з моря. Тисячу вісімсот дев'яносто чотири.



Рис.5. Перехід євреїв через Червоне море. 1891, США



Рис.6.. Ходіння Христа по водам (фрагмент картини)



Рис.7. Вид Константинополя і Босфора.

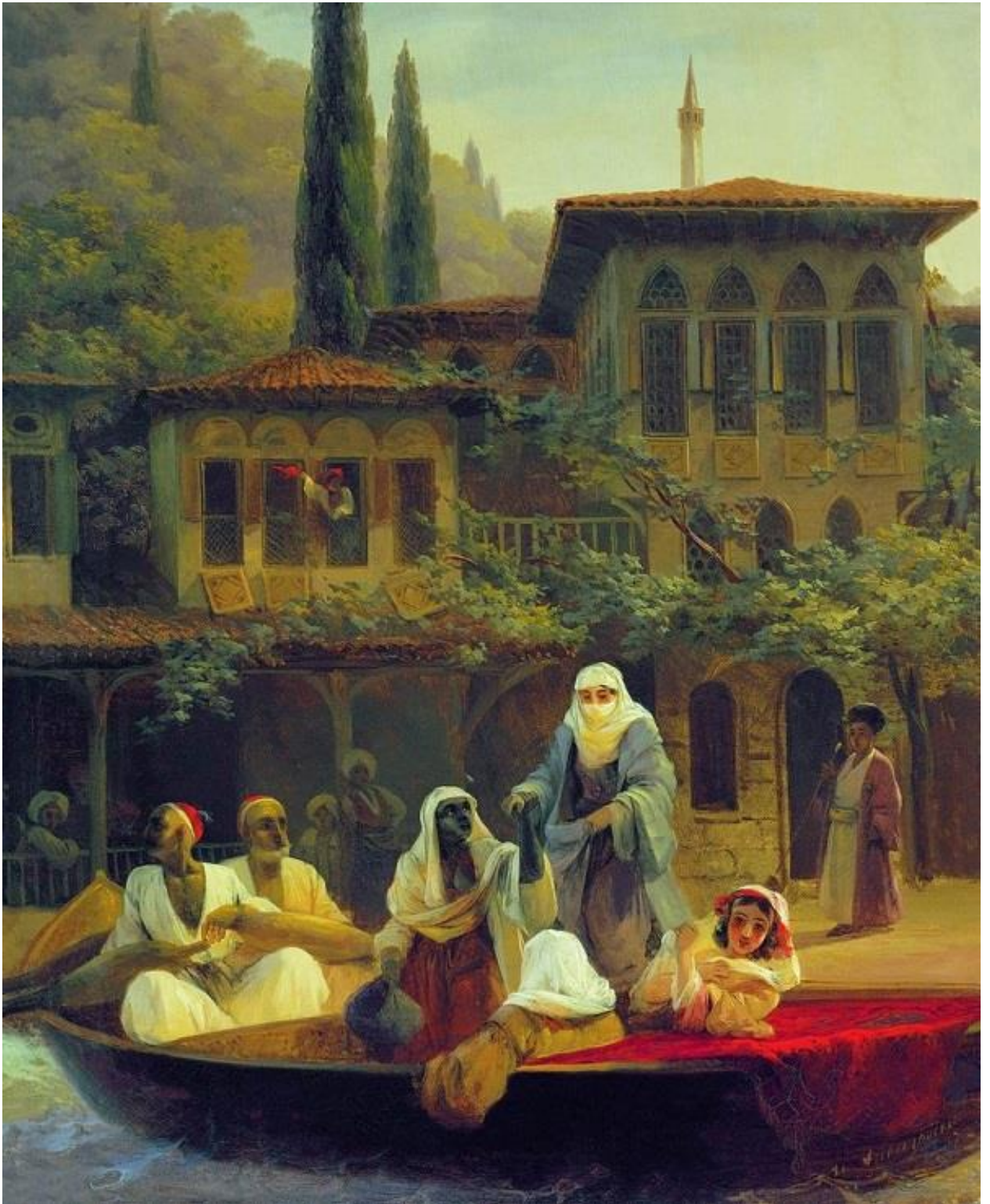


Рис.8. Східна сцена. У човні. 1846 р.