МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ТЕОРІЇ І ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ

ЗВІТ

про результати педагогічної практики

ВИКОНАЛА:
здобувачка 3 курсу
першого рівня вищої освіти
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво та реставрація»
ОПП Мистецтвознавство
денної форми навчання
Софія Марія БОНДАР

КЕРІВНИК ПРАКТИКИ:
докторка філософії, ст.викл.
кафедри теорії і історії мистецтв
Вікторія БОГДАНОВА-НАЙДЕНКО

ХАРКІВ – 2026

ЗВІТ

Організаційний етап дистанційної педагогічної практики розпочався з настановчої зустрічі на платформі Zoom із керівником практики Вікторією Богдановою-Найденко, під час якої відбулося ознайомлення з умовами, форматом, метою та завданнями діяльності. Першочерговим завданням було визначено аналіз специфіки Малої академії дизайну і мистецтв (МАДіМ) при ХДАДМ та її цільової аудиторії, старшокласники віком 13–17 років. Ця вікова категорія відвідує профорієнтаційні заняття для ознайомлення з мистецькими професіями, володіє розвиненим критичним мисленням, проте діти в такому віці швидко втомлюються від монотонної подачі матеріалу. Для утримання уваги та забезпечення зворотного зв'язку базовим методичним підходом було обрано сторітелінг, що дозволяє викладати історію мистецтва як динамічний процес новаторства та пошуку нових способів сприйняття світу.

Для відкритої лекції було затверджено тему «Палітра емоцій та форм: відкриваючи постімпресіонізм». Вибір періоду кінця XIX – початку XX століття обумовлений його ключовою роллю у формуванні сучасного візуального мислення та остаточній відмові від копіювання реальності. Структура лекції базувалася на розкритті соціокультурних та технологічних чинників (поява фарб у тюбиках, винахід фотоапарата) та аналізі творчості чотирьох ключових митців: Поля Сезанна, Жоржа-П’єра Сера, Вінсента Ван Гога та Поля Гогена. З метою адаптації матеріалу під рівень підготовки слухачів проведено зустріч з викладачкою Харківської дитячої художньої

школи №1 ім. І.Ю. Рєпіна Мариною Лантрат. З'ясувалося, що класична система освіти формує у дітей міцну академічну базу, що зумовило необхідність побудови лекції на контрасті між правилами побудови форми та творчим вибором постімпресіоністів. Додатково проведено зустріч із викладачкою приватної школи «Гравітація» Валерією для порівняльного аналізу державних і приватних освітніх систем, а також отримано вказівки керівника щодо правил оформлення звітної документації.

ПЛАН-КОНСПЕКТ НАВЧАЛЬНОГО ЗАНЯТТЯ

з дисципліни «Основи історії образотворчого мистецтва»

Тема. Палітра емоцій та форм: відкриваючи постімпресіонізм.

Метою є: Під час зустрічі ознайомити учасників в тим, як художній рух перегукувався з імпресіонізмом та водночас сміливо відходив від його принципів, відкриваючи шлях до модерного мистецтва XX століття. Також метою є окреслити характерні риси постімпресіонізму та його новаторські підходи, творчість провідних митців, найвідоміші художні твори, що змінили розвиток європейської культури, а також вплив постімпресіонізму на подальші мистецькі течії.

Тип уроку: комбінований, інтегрований.

Обладнання: комп'ютер.

Основні поняття для засвоєння: клуазонізм, пуантилізм, постімпресіонізм

ХІД УРОКУ

І. Організаційний момент. *Привітання, представлення і окреслення структури лекції. (*Всіх вітаю, я навчаюсь в ХДАДМ на 3 курсі на мистецтвознавицю. Мене звуть Софія Марія, і сьогодні я вам прочитаю невеличку лекцію про постімпресіонізм. Також у мене буде для вас вікторина, тому, будь ласка слухайте уважно.)

ІІ. Новий матеріал для засвоєння.

Отже, як каже відомий мистецтвознавець Вілл Гомперц, моменти радикальних змін у мистецтві - це рідкість. Всього якихось 700 років тому, в Італії доби Відродження з'явилася геометрична лінійна перспектива. Традиції поважали, правил дотримувалися. Аж до середини 19 століття, коли в мистецтві майже одночасно відбулася не одна, а аж дві революції.

Перша полягала у винайденні маленьких тюбиків з герметичними кришками, у які можна було заправити олійну фарбу. В цей час художників було звільнено від обмежень їхніх майстерень, і вони змогли виходити надвір і малювати. Це також означало, що їхні картини, створені в режимі реального часу, точно відображали стан природи.

Спосіб, у який художники дивилися на світ і змальовували його, змінився з появою таких імпресіоністів, як Клод Моне, П'єр-Огюст Ренуар, Берта Морізо, Мері Кассат та Каміль Піссарро. А ще серед них був інший, достатньо буркотливий, на ім'я Поль Сезанн (1839-1906). Саме він змінив наше сприйняття світу.

Його картини відкинули мініатюрні художні деталі на користь загальної композиції – підхід, який безпосередньо привів до модернізму XX століття. Це був радикально новий стиль, запроваджений іншою революційною подією, яка сталася в середині 19 століття -- винайденням фотоапарата.

Художники більше не були просто документалістами, які просто зображували що бачать. Бо фотоапарат звільнив художників від цього, бо дозволив їм експериментувати з різними способами бачення.

ПОСТІМПРЕСІОНІЗМ – термін, що охоплює напрям мистецтва, котрий виник услід за імпресіонізмом наприкінці XIX ст. і проіснував до Першої світової війни. Характеризувався відвертою деформацією натури, нехтуванням перспективою та анатомією, розкладом органічних форм на бездуховні геометричні елементи, наслідуванням примітивних прийомів мистецтва. Постімпресіоністи проторували шлях сучасному мистецтву.

Постімпресіоністами позначають творчість художників-новаторів, які працювали одразу після імпресіоністів. Вони не утворили цілісної групи чи руху, та й не мали спільної мети чи стилю, на жаль чи на щастя.

Більшість із них проходили імпресіоністичну фазу чи перебували під впливом цього стилю, перш ніж пішли досліджувати нову мистецьку територію. По суті, поняття «постімпресіонізм» вживають стосовно робіт чотирьох митців: Поля Сезанна (1839-1906), Жоржа-П'єра Сера (1859- 1891), Вінсента Ван Ґога (1853-1890) та Поля Ґоґена (1848- 1903).

Усі ці художники по-своєму реагували на імпресіонізм:

- Сезанн зосередився на структурі живопису;
- Сера цікавився науковою природою кольору;
- Експресивні мазки Ван Ґога відбивали його емоційне напруження;
- Гоґен експериментував із символічним використанням кольору та ліній.

Поняття «постімпресіонізм» увів англійський мистецький критик Роджер Фрай (1866-1934).

З 1906 по 1910 рр. він був куратором з живопису в музеї Метрополітен це в США і організував у Лондоні виставку сучасного французького мистецтва під назвою «Мане і постімпресіоністи». Виставку підготували достатньо квапливо, тому вона зібрала здебільшого негативні відгуки, але водночас експозиція викликала сенсацію, тому що знайомила англійську публіку із сучасним європейським мистецтвом. Здебільшого було представлено роботи Сезанна, Ґоґена і Ван Ґога. Обрана назва виставки – єдина, яка влаштовувала всіх організаторів. Вони гралися з поняттями «ескпресіоністи» й «синтетисти», але закріпилося саме «постімпресіоністи». За два роки після того Фрай організував другу виставку постімпресіоністів, яка була ретельніше продумана, а тому і краще сприйнята.

Імпресіонізм зчинив революцію у французькому мистецтві. Він показав нові способи відтворення фізичного світу на полотні. Однак багато митців відчули, що зайшли в глухий кут. Їм більше не було достатньо малювати тіні й віддзеркалення.

Художники-постімпресіоністи відійшли від натуралізму, що був притаманний імпресіонізму. Вони обирали яскраві кольори, густо нанесену фарбу, реальні теми й експресивні мазки, щоб виділити геометричні форми. Саме такий підхід лежить в основі творчості **Сезанна,** який прагнув відкинути поверхневі деталі й зануритися глибше, аналізуючи геометрію природи. Коли більшість імпресіоністів накладала крихітні мазки фарби, Сезанн обирав великі кольорові плями. Зі зростанням його впевненості в собі ці кольорові зони дедалі більшали й ставали абстрактнішими. Результатами можна помилуватися в його пізніх пейзажах, на кшталт «Гори Сент-Віктуар з великою сосною» (бл. 1882), і зображеннях людей, як-от «Купальниці».

Загалом пізніше такий радикальний підхід до композиції вплине на кубістів, що важливо для розуміння культурного контексту.

Сезанн почав експериментувати, малюючи фрукти на столі з двох окремих точок зору: згори і спереду.

Така картина, як «Натюрморт із молочним глечиком та фруктами» прибл. 1890р.), не просто порушувала правила лінійної перспективи, а повністю їх спотворювала. Горизонтальна поверхня столу, що раніше звужувалася б із віддаллю, тепер нахилялася вертикально до глядача. За правилами ренесансної перспективи, яблука й лимон мали би падати зі столу на підлогу, але у творі Сезанна вони залишаються нерухомими і як кажуть в художніх школах ***дихають)))***.

Тобто Було винайдено новий спосіб бачення в мистецтві – з використанням обох очей. Сезанн почав малювати предмети так, ніби дивився на них **одночасно з двох різних місць**. (трохи зліва і трохи справа, як наші очі!)

Це було стрибком уперед у способі зображення реальності, але також створило цілу низку невирішених технічних проблем. Найсерйознішою з них було те, як умістити всю різноманітну візуальну інформацію в одному зображенні, якщо **передній, середній і задній плани було приведено до переднього плану,** *це нагадувало різке гальмування автомобіля, коли увесь вміст картини врізається у лобове скло*.

За словами багатьох спостерігачів того часу, Сезанн справді створив мальовничу автомобільну аварію («варварське мистецтво», як тоді казали).

Сезанн керувався мудрістю минулого та можливостями сьогодення. Хоча він належав до паризького авангарду кінця 1860-х — початку 1870-х років, а його роботи було включено до першої виставки імпресіоністів у 1874 році, він не цікавився модернізмом до такої міри, як Моне та інші. Сезанн хотів поєднати свободу дивитися на світ по-новому. Він часто відвідував Лувр, щоб постояти перед знаменитими картинами Да Вінчі, Клода і Пуссена, розмірковуючи,
як можна домогтися їхнього відчуття величі та незмінності.

Усе життя Сезанн провів у пошуку, під час якого він відкрив, що відповіді завжди треба шукати в природі, хоча вони не завжди очевидні.

Він також говорив що «Всередині митця є дві речі: око й розум; вони мають доповнювати одне одного. Художник повинен працювати над розвитком обох цих аспектів: очей для сприйняття природи, а розуму для логіки організованих відчуттів, які забезпечують засоби вираження».

Він вважав, що ми дивимося очима, але сприймаємо розумом, який, у свою чергу, викликає емоційні «відчуття» від нашої реакції на будь-який об’єкт. Отже, картина має втілювати не лише зображення «фактів», а й те, як ці «факти» впливають на середовище та глядача.

«Малювати з природи означає не копіювати предмет, а демонструвати його відчуття», – сказав він.

Метою Сезанна було показати, як уся сукупність того, що ми бачимо в кожен момент, взаємопов’язані й поєднується в нашому сприйнятті в одне зображення. Це пояснює, чому він приділяв порожній стіні стільки ж уваги, скільки й оздобленій сорочці.

Для Сезанна ніщо не існувало в ізоляції – всі елементи перебувають у загальному взаємозв’язку форм і відтінків.

Він вірив, що коли ми дивимося, то бачимо цілісне зображення, а не окремі компоненти.

«Великі купальниці» (1894-1905) - зображення одинадцяти оголених жінок, що сидять біля лісового озера. Вони принесли з собою фрукти для перекусу й білі рушники для зручності. Ми бачимо, як вони, розслаблені, відпочивають на теплій землі (колір теплий) й пишній зеленій траві біля води. За ними розташовано дерева, які обрамляють протилежний берег водойми, а за цими деревами - кілька легких хмаринок на фоні глибоко-синього неба. Жіночі фігури промальовано дещо недбало: їхні форми окреслює груба синя лінія, а світлі й темні плями створюють відчуття об’єму. риси обличчя відсутні, щоб не псувати загальний ритм картини зайвим візуальним «шумом». Вони могли би бути статуями або каменями;

Жінка, що стоїть зліва, і та, що сидить праворуч, задають трикутну структуру. Ті, що перебувають між ними, підсилюють пірамідальний дизайн, до якого око притягується майстерним використанням світла (**зверніть увагу**, що колір волосся жінок із наближенням до води світлішає, а потім переходить у хмари, наче дим).

Сезанн будує свою картину з горизонтальних блоків кольору, з «акцентами», що повторюються по всій композиції, об'єднуючи її в цілісну структуру. Хоча нам показано традиційний передній план (жінки), середній план (невидиме озеро) і задній план (хмари на небі), він зменшив перспективу, щоб натомість показати ширину (горизонтальні елементи) та глибину (вертикальні елементи).

Камера та старі майстри змушували нас вважати, що коли ми дивимося на пейзаж, то все, що ми бачимо, перебуває в фокусі.

Сезанн показує нам, що таке припущення - хибне.

Сезанн закінчив роботу над «Великими купальницями» (1894-1905) за рік до своєї смерті, а невдовзі картину було показано на меморіальній виставці його творів у Парижі. Багато провідних художників світу здійснювали регулярні паломництва, щоб побачити виставку, серед них і Пікассо, котрий, як і Матісс, вважав Сезанна засновником модернізму. За кілька місяців Пікассо створив шедевр, що уславився як найважливіша картина в модерністському русі: «Авіньйонські дівчата» (1907) – перший великий кубістичний твір. Порівнюючи його з «Великими купальницями», ви одразу побачите, звідки черпав натхнення Пікассо: стилізовані голі жінки, фрукти на передньому плані, стисле глибинне поле, білі рушники, сплющене зображення. Усі ці елементи – відсилки з останньої великої картини Сезанна.

Для Ґоґена живопис спершу був хобі. Заохочений Камілем Піссарро, він опанував імпресіоністичний стиль і долучився до п'яти останніх виставок імпресіоністів. Коли рух став розпадатися, художник потрапив під вплив символістів, які обирали чисті кольори й ритмічний, лінійний стиль для вираження ідей чи емоцій. Перш ніж вирушити в Океанію, де провів останні роки, Ґоґен відвідав Мартиніку на Карибах. 1887 р. лишився там на п'ять місяців і намалював «Тропічний пейзаж, Мартиніка».

Картини з Мартиніки демонструють інтерес художника до рівних, теплих кольорів та його тенденцію до клуазонізму – живописної системи, у якій темні широкі лінії окреслюють ділянки яскравих кольорів. Ґоґен досліджував цей стиль у художній колонії в Понт-Авені, Бретань, куди кілька разів приїжджав разом з іншими митцями.

Будемо рухатись далі.

Вінсент Ван Гог (1853-1890). Його історію, мабуть, знають докладніше з-поміж біографій інших художників сучасного мистецтва: божевілля, вухо, соняшники та самогубство. Каміль Піссарро, до речі, охарактеризував Ван Гога одним таким реченням: «Скільки разів я твердив, що ця людина або збожеволіє, або перевершить нас усіх. Однак я не міг передбачити, що він зробить і те, і те».

Життя Вінсента починалося доволі буденно в селищі Грот-Зюндерт. Він був найстаршим із шести дітей преподобного Теодора та Анни Корнелії Ван Гог. Його дядько був співвласником фірми «Гупіль і компанія» в Гаазі й допоміг шістнадцятирічному Вінсентові пройти навчання в цій компанії торговців мистецтвом. Той добре справлявся. Його відправили в закордонні компанії: в Брюссель, у Лондон. На той час молодший брат Вінсента, Тео, також приєднався до них. Саме тоді почалося постійне листування між братами, що тривало до смерті Вінсента. У цих листах йшлося про мистецтво, літературу, ідеї, і поступово стало помітним зростаюче розчарування Вінсента меркантильністю торговців. Ці відчуття посилювала одержимість християнством і Біблією. Саме цей внутрішній конфлікт призвів до його звільнення, після чого він вирішив учителювати в англійському містечку Ремзгейт.

Справи йшли не дуже. Пропрацювавши деякий час безоплатно, він написав братові: «Мене мучить ось що: до чого я взагалі придатний? Чи можу я служити чи бути корисним у чомусь?» Тео дав неочікувану, але точку відповідь: стань художником. Точну й недешеву відповідь, як зазначає Вілл Гомперц.

З тих часів молодший брат підтримував його грошима. Спочатку Вінсент п'ять років вивчав ремесло в Голландії. Тео тим часом переїхав у паризьке відділення фірми «Гупіль і компанія». Вінсент брав уроки живопису (коштом Тео), але загалом він лишився самоуком. Поступово йому вдалося віднайти власний художній стиль. У середині 1880-х він намалював те, що тепер вважають його першим великим твором, хоча на момент створення полотно не зацікавило нікого.

«Їдці картоплі» (1885) - тяжке завдання для художника-початківця. Композиція з п'ятьма людьми, котрі сидять довкола столу в тісній кімнаті, освітленій слабкою лампою - виклик для будь-якого студента.

Проте Ван Гог хотів підняти планку. На той час він прагнув бути художником простого «селянського життя».

Його селяни не сентиментальні, а натуралістичні. Він м'яко натякає на їхнє скромне життя та бідний раціон через колір й представлення персонажів. Саме тому Ван Гог малює темними коричневим, сірим і синім, селяни мають руки землистого кольору й пальці їхні грубі, подібно до картоплі, яку вони їдять.

На полотні кілька прямих ліній, які вказують на те, що герої змучені, але ще не переможені. Вінсент надіслав роботу Тео. У відповідь той запитав: «Чому б тобі не приїхати в Париж?»

У 1886 році Вінсент прибув у столицю Франції і Тео показав йому роботи імпресіоністів, і Вінсент прозрів. Він побачив колір. Дуже багато кольору. Вінсент написав другові, що «шукає контраст синього й оранжевого, червоного та зеленого, жовтого та фіолетового, шукає змішані та нейтральні тони, аби гармонізувати брутальні крайнощі. Прагне передати насичений колір, а не сіру гармонію».

Ван Гог горів працею. Він навчався імпресіоністському прийому спонтанних мазків, пробував працювати в живописній техніці імпасто (фарба накладається так густо, що створює свій рельєф і додає третій вимір полотну).

Попри потьмарений стан свідомості, Ван Ґог зміг поєднати спрощені декоративні форми, які знаходив у японських гравюрах, із символізмом, що давало особливий ефект. Глибину особистості художника демонструє його «Автопортрет». За десять років художник намалював понад сорок три автопортрети. У листі до сестри він писав, що прагнув досягти «більшої схожості, ніж це можливо через фотографію". Цей автопортрет 1889 р. демонструє притаманні художнику закручені й густі мазки, що підкреслюють непорушність погляду. Панівні на полотні кольори - синій і зелений - різко контрастують з рудим волоссям і бородою митця.

Він з'ясував, що любов до японської гравюри на дереві, якою він захопився в Антверпені, її поділяли більшість паризьких авангардистів.

Всього було забагато. Вінсент відчував якесь запаморочення. Тео запропонував відпочити на півдні Франції, й він радо погодився. Вінсент мріяв про створення «Майстерні на півдні» - поселення художників, не гірше за майстерню на півночі, в Бретані, куди поїхав його друг Гоґен.

За чотирнадцять місяців в Арлі він намалював близько двохсот полотен, включно із шедеврами на кшталт «Жовтого будинку» (1888), «Натюрморту з тарілкою цибулі» (1889),

«Сіяча» (1888), «Нічного кафе» (1888), «Соняшників у вазі» (1888), «Зоряної ночі над Роною» (1888) та «Спальні в Арлі» (1888). Ван Гог казав: «Я хочу дійти до такого рівня, щоб люди говорили про мої картини: "Цей чоловік глибоко відчуває"».

На його думку, Арль нагадував красу й простоту, як на його улюблених японских гравюрах. Проте його запрошення поїхати в Арль ніхто не прийняв.

Окрім Поля Гогена (1848-1903). Два художники-самоуки потоваришували в Парижі та прагнули вийти за рамки імпресіонізму. Шість тижнів вони змагалися й підбадьорювали один одного в підкоренні нових художніх вершин. Аж до часу сварки та відрізання вуха обоє досить успішно працювали: Ван Гог заклав ґрунт для нового, експресивнішого руху, а Гоген рухався в екзотичнішому напрямі.

Попри те, що Ван Гог помер у 1890 році невідомим і не визнаним, його вплив на сучасне мистецтво відчувався відразу. Через три роки норвезький художник Едвард Мунк (1863-1944) намалював славетний тепер «Крик» (1893). Цей твір багато чим завдячує Ван Гогові. Скандинавський художник довго намагався додати своїм роботам емоційності, але не знав, як. А от під час візиту в Париж наприкінці 1880-х Мунк побачив полотна голландського постімпресіоніст й зрозумів, як реалізувати власний творчий задум.

У «Крику» він наслідував метод Ван Гога щоб передати глибокі внутрішні емоції. Як наслідок, з’явилося полотно, що є символом експресіонізму.

Викривлений жах на обличчі фігури, поєднання страху та благання не лишають у глядача жодного сумніву - перед ним бачення світу змученого тривогою художника. Вона намальована на світанку модернізму та віщує майбутні жахи й страждання людства в новому столітті.

У 37 років ван Гог перебував на вершині творчого розквіту. Він помер від вогнепальних поранень, які сам собі завдав двома днями раніше. Біля нього був його молодший брат Тео. Через кілька місяців він також помер від фізичних і психічних ускладнень, спричинених хворобою. Так завершилося партнерство братів, наслідком якого стали одні з найвизначніших витворів мистецтва всіх часів.

Давайте роздивимось картину “Зоряна ніч” 1889року

Ми починаємо розглядати картину зліва, де на передньому плані, просто перед очима, художник розмістив великий кипарис. Дерево врівноважує місяць, який домінує в правій частині. Ще в античному мистецтві кипарис був символом жалоби та смерті. Ці вічнозелені хвойні дерева й понині часто саджають на кладовищах. Далі ми переводимо погляд на шпиль церкви. Як і кипарис, вона коріниться в землі, але сягає вершечком неба. В юності Ван Гог був дуже релігійним і навіть намагався стати пастором, але безуспішно. Церкву змальовано в нідерландському стилі, зовсім не характерному для тієї місцевості, де створили саму картину – у божевільні монастиря Сен-Поль-де-Мозоль, що знаходиться в Провансі. Загалом цей краєвид є фантазійним, ніж відтвореним з натури, бо з вікна кімнати художника не було видно селища, та й кипарис не ріс так близько. засобом єдності є кольори, коричневий тон контуру дерева повторюється в спіралях хмар, а жовтий колір місяця у світлі віконець. Гострий шпиль у центрі композиції ще один відгомін кипариса. Це створює відчуття візуальної гармонії та наче запрошує нас далі, углиб картини. Хмари закручуються над головою в стилізованій, нереалістичній манері, нагадуючи про вітер-містраль, який часто ширяє долиною Рони. Куляста хмара, розміщена точно в центрі картини, нагадує формою китайський символ інь-ян. Зірки як і інші елементи картини, також показані нереалістично. Ван Гог явно перебільшив їхню яскравість з додав кольору. Це не спокійний пейзаж, а немовби зображення феєрверка - настільки тут інтенсивне,

вибухове зоряне сяйво. Лінія горизонту низька, що привертає нашу увагу до неба. Це типово для Золотої доби нідерландського живопису (XVII століття), особливо для пейзажів, зокрема авторства Якоба ван Рейсдала. Картина сприймається як дуже цілісна завдяки розматим відтінком синього в небі, на пагорбах удалині та в селі нижче. У своїх листах митець пише, що вважає зірки останнім прихистком душ після смерті. Кипарис на передньому плані, схоже, хоче доторкнутися до найвищої зірки в небі.

На думку критиків, на створення «Зоряної ночі» Ван Гога надихнула гравюра Кацусіки Хокусая «Під хвилею Канаґавського моря», адже художник, як відомо, захоплювався нею. Інші особливості картини також вказують на знайомство Ван Гога з японським жанром укійо-е, зокрема з творчістю Утаґави Хіросіґе, чий стиль – розміщення предметів на крайньому передньому плані та використання насичених кольорів – він тут наслідує.

Перейдемо до розгляду наступного художника.

Як і Сезанн, Сера зосереджувався на специфічному прояві імпресіонізму, але дійшов у ньому до іншого рівня. Ключовим полем його інтересу була оптика. Сера обожнював мерехтливі кольорові гармонії, яких досягали імпресіоністи, але не любив їхніх методів. Імпресіоністи здебільшого змішували кольори інтуїтивно, тоді як Сера мав намір виробити раціональну й наукову програму своєї творчості. Він багато читав на цю тему й розробив техніку «дивізіонізм» на основі ідей, знайдених у «Граматиці мистецтва малювання» (1867). Художник дійшов висновку, що кольори будуть виразнішими й інтенсивнішими, якщо накладати крихітні мазки додаткових кольорів одне біля одного, а не змішувати їх на палітрі.

Сера позначив теорію розподілу кольорів терміном «дивізіонізм», та невдовзі з’явилося й багато інших термінів. Критик Фелікс Фенеон (1861-1944) назвав техніку «пуантилізм» і вигадав слово «неоімпресіонізм», щоб описати рух, утворений Сера. Неоімпресіоністи вдавалися до більш наукового підходу стосовно кольору й світла завдяки дивізіоністській та пуантилістській технікам.

Можливо, Сера й відчував, що вдосконалює техніку імпресіоністів, але він не мав наміру застосовувати її так само. Його картини не передавали мерехтливих відображень чи летких світлових ефектів. Натомість фігури Сера статичні, скульптурні й позачасові. Попри те що «Недільне пообіддя на острові Ґранд-Жатт» викликало запеклі дискусії під час демонстрації на останній виставці імпресіоністів 1886 р., картина не лишилася непоміченою та стала своєрідним маніфестом теорій художника, навернувши багатьох інших до його стилю. Картина «Натурниці» була другою зі створених у стилі пуантилізму. Це монументальне полотно зображує натурниць, що перевдягаються в студії Сера. Можливо, вони щойно позували для «Недільного пообіддя на острові Ґранд-Жатт», адже частину цієї картини видно на полотні, притуленому до стіни студії.

Найпомітнішим з учнів Сера був Поль Сіньяк (1863-1935). Художники познайомилися 1884 р. й одразу подружилися. Сіньяк поширював переконання дивізіонізму з особливим запалом, тож після смерті Сера 1891 р. Він поширював ідеї далі. 1892 р. він залишив Париж і поїхав до Сен-Тропе, де виконав кілька ескізів бухти. Картина «Жінки біля колодязя» почалася з одного з перших його ескізів. Сіньяк вирішив ізолювати дві постаті й присвятити їм картину. Він синтезував елементи навколишнього пейзажу, щоб створити зовсім новий краєвид.

Одним із найяскравіших постімпресіоністів був Анрі де Тулуз-Лотрек (1864-1901). Значна кількість його робіт, зокрема й «Танець у "Мулен Руж"» зосереджені на богемних кав'ярнях і нічних клубах на Монмартрі.

Художник зображував цей непевний світ правдиво, але зі співчуттям, гумором і розумінням. Чоловік, що жваво витанцьовує з лівого боку зображення, виступав під псевдонімом Валентен ле Дезоссе (Валентен «Без Кісток»). Талановитий майстер Тулуз-Лотрек по-новому використовував динамічні мазки, акценти на межах і контурах, щоб відтворити спонтанність людей у їхньому робочому середовищі.

Дякую вам за увагу, перейдемо до вікторини.

III. Виконання практичної частини. *(вікторина з презентації, питання до лекторки)*

1. Який англійський художник увів поняття постімпресіонізму? Роджер Фрай/Вінсент ван Гог/Клод Моне
2. До якого художнього напрямку належать Сезанн, Сера, Ван Ґог та Ґоґен? Ренесанс/постімпресіонізм/класицизм
3. Як художник-постімпресіоніст міг би зобразити природу у своїх роботах? Використовуючи яскраві кольори та спрощені форми/Реалістично відображаючи деталі природи/Уникаючи яскравих кольорів та експресії
4. Яку техніку живопису розробив Жорж-П'єр Сера, накладаючи крихітні мазки додаткових кольорів одне біля одного, щоб кольори виглядали виразнішими й інтенсивнішими? Імпасто/Пуантилізм(Дивізіонізм)/Сфумато
5. Яка з названих подій, що відбулася в середині 19 століття, звільнила художників від ролі простого документаліста і дозволила їм експериментувати з новими способами бачення? Створення Паризького Салону/Винайдення фотоапарата/Винахід маленьких тюбиків з олійною фарбою
6. Хто організував виставку «Мане і постімпресіоністи» в 1910 році в Лондоні? Роджер Фрай/Джон Рескін/Клемент Грінберг

7. Яка картина Пабло Пікассо, яка стала першим великим кубістичним твором, була створена під прямим впливом останньої великої картини Поля Сезанна? «Авіньйонські дівчата»/«Три музиканти»/«Голуб миру»
8. Який художник постімпресіонізму використовував спотворення лінійної перспективи, малюючи з різних точок зору одночасно? Поль Гоген/Ван Гог/Поль Сезанн
9. Чим відрізнялися постімпресіоністи від імпресіоністів? Вони обирали яскраві кольори, реальні теми й експресивні мазки./Постімпресіоністи використовували лише бліді, пастельні кольори./Вони зосереджувалися на фіксації летких світлових ефектів.
10. Що символізує зображення кипариса на передньому плані картини Вінсента Ван Гога «Зоряна ніч»? Символ родючості та нового життя/Символ жалоби та смерті/Нічого не символізує
11. Який термін описує живописну систему, яку досліджував Поль Гоген, у якій темні широкі лінії окреслюють ділянки яскравих кольорів? Пуантилізм/Клуазонізм/Синтетизм

IV. **Узагальнення вивченого матеріалу.** *Рефлексія.*

V. Підведення підсумків.