**ВСТУП**

**Актуальність дослідження.** В умовах постійного зростання мистецьких спеціалізацій принципово змінюються погляди на зміст і структуру мистецької освіти. Проблема розвитку творчого потенціалу художника-педагога виступає як об'єктивна соціальна потреба суспільства і потребує конкретних досліджень. Сьогодні студенти мають бути готовими жити в умовах постійних змін, непередбачуваних ситуацій, повинні бути мобільними, гнучкими, творчими. Тому освіта має спрямовуватись на розвиток творчого потенціалу особистості, самостійного критичного мислення, ціннісних орієнтацій, формування спектра життєвих компетентностей, адекватних соціокультурним реаліям.

Студентам важливо глибоко розуміти не тільки образотворчу грамоту, але і способи відображення ідей, володіти принципами і методами трансформації зовнішньої форми заради виявлення суттєвого в художньому образі. Головною якістю художнього образу є метафоричність і це вимагає розуміння понять «метафора», «символ», «знак» і вміння працювати з визначенням метафоричності образного змісту. Дуже важливими виявляються вміння студентів усвідомлено сприймати та професійно інтерпретувати візуальні образи відповідно власним здібностям та уявленням.

Значна кількість дослідників розглядали специфіку категорії художнього образу в цілому: Т.Ю.Серикова «Проблема художнього образу в мистецтвознавстві», Д.Л.Загайська «Співвідношення символу та метафори, алегорії, образу, знаку як засобів художньої виразності», О. М.Бенуа «Історія живопису всіх часів і народів», Б.Р.Віппер «Введення в історичне вивчення мистецтва». Багато цінних відомостей в працях радянських мистецтвознавців М.В.Алпатова, М.П.Бесчастнова. Праці даних дослідників являють собою дослід теоретичних міркувань над можливостями зображення, над значенням понять, вони аналізують основні прийоми, правила, та закони створення художнього образу, але проблеми створення візуальних метафор і оперування ними не розглядається комплексно.

Проблеми залучення студентів до креативної діяльності, співвідношення репродуктивної та продуктивної, творчої діяльності студентів в навчальному процесі художніх вузів залишаються найбільш актуальними, що зумовлює увагу багатьох дослідників. Проблеми розвитку творчого потенціалу і творчих здібностей особистості розглядали: Б.Ананьєв, В.Асеєв, А.Матюшкін, М.Муканов, Я.Пономарьов, С.Рубінштейн, Д.Узнадзе, С.Степанов, Є.Варламова, Р.Ткач та інші.

Зважаючи на означене вважаємо, що дана робота, яка присвячена дослідженню метафорики художнього образу у живописі кінця XIX – XX ст. і можливостям застосування метафор у розвитку творчих здібностей студентів є вчасною та актуальною.

**Об’єкт дослідження** – художній образу у живописі кінця XIX – XX ст.

**Предмет дослідження –** метафорика художнього образу у живописі зазначеного періоду та можливість застосування візуальної метафори у розвитку творчих здібностей студентів художньо-графічного відділення факультету мистецтв.

**Мета дослідження** – розглянути виразні можливості всіх тропів при створенні художнього образу в живописі; охарактеризувати систему виражальних засобів реалізації задуму та розробити на основі отриманих результатів методичні рекомендації щодо розвитку творчих здібностей студентів художньо-графічного відділення.

**Завдання** дослідження:

1. Проаналізувати та визначити стан дослідження проблеми у мистецтвознавчій та фаховій літературі.
2. Визначитись з методологією та понятійним апаратом дослідження.
3. Прослідкувати особливості застосування метафор у створенні художнього образу у живописі кінця ХІХ – ХХ ст.
4. Дослідити вплив візуальної метафори на розвиток творчих здібностей студентів і розробити відповідні методичні матеріали.
5. Узагальнити результати дослідження.

**Методи** дослідження:аналіз, оцінка та узагальнення теоретичних даних; синтез, аналогія, асоціація в процесах смислоутворення; культурно-історичний метод, класифікація, типологія, порівняльний художній аналіз, мистецтвознавчий опис в процесі опрацювання теоретичного матеріалу.

**Наукова новизна.** Проведений мистецтвознавчий аналіз сукупності метафоричних художніх образів, створених у живописі кінця ХІХ – ХХ ст., уточненні ключові поняття метафорики художнього образу та поглиблені знання щодо трансформації художнього образу засобом залучення методів та прийомів метафорики.

**Практичне значення.** Напрацьований навчальний (дидактичний та наочний) матеріал щодо застосування різних видів метафор в процесі створення та трансформації художнього образу. Розроблено методичні рекомендації щодо застосування метафори в навчальному процесі для розвитку творчих здібностей студентів художніх спеціальностей. Отримані результати можуть використовуватись як для подальших досліджень, так і в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів образотворчого мистецтва і дизайну, як викладачами, так і студентами.

**Структура** магістерської роботи: робота складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаної літератури (80 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи – 115 сторінок.

**РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

* 1. Термінологічна база дослідження

Велика кількість існуючих концепцій і принципів трактування даного поняття розкриває окремі його грані, але не зводиться до цілісного визначення багатогранної сутності художнього образу, розкрити яку необхідно в якості центрального поняття теорії мистецтва, що об'єднує собою діалектичний процес художньої співтворчості від відносин художника і художнього матеріалу до сприйняття твору мистецтва глядачем.

Теорія пізнання використовує поняття «образ» в його гносеологічному аспекті. Психологія трактує художній образ як аспект поняття «образ» у зв'язку зі сприйняттям людини світу. У конкретних областях мистецтвознавства поняття «художній образ» розкривається або в специфічній формі пізнавальних відносини, або в метафоричній формі, або ж розглядається всередині системи понять, де його зміст втрачається.

Загальноприйнятою точкою зору стало ототожнення поняття «художній образ» або з твором мистецтва, або з суб'єктивним процесом сприйняття художнього твору реципієнтом, або з втіленим в творі задумом художника [8, c. 87]. Поняття «образ», складне за своєю природою, є суміжним для багатьох наукових областей (філософії, естетики, психології, семіотики, лінгвістики, мистецтвознавства).

Широка поширеність в найрізноманітніших контекстах робить практично неможливим раціональне і системне осмислення та вживання цього терміну – важливо розмежовувати його значення в різних областях знання. Більш вузьким по відношенню до поняття «образ» є поняття «художній образ». Його специфіка обумовлена ​​тим, що він не просто відтворює певні факти реальності, але служить для узагальнення значущих для автора сторін життя з метою її ціннісного осмислення [10, c. 112].

Філософське осмислення поняття «образ» бере свій початок ще в епоху античності, а сам термін «образ» походить від грецького слова eidos (ейдос), яким в античній філософії позначали форму відображення й освоєння людиною зовнішнього світу [23, c. 7]. В інтерпретації античного філософа Платона образ – це відображення певної речі. Позиція Платона важлива тому, що саме він уперше почав працювати з феноменом художника, запропонувавши свою модель розуміння мистецтва, яке, на думку філософа, є «тінню від тіні буття».

Платонівська теорія образу виходить з апріорного існування ідей, архетипів, які перебувають у вічності. Величезна безліч речей одного виду зводиться до єдиної ідеї, форми, архетипу. Матеріальний світ – копія, відображення ідеї в дзеркалі матеріальності. Образ, в свою чергу – це відображення матеріального світу, копія копії ідеї, яка перебуває у вічності. У діалозі «Держава» словами Сократа Платон питає у свого учня: «Живопис – це відтворення привидів або дійсності?» І коли учень відповідає: «Привидів», він погоджується з ним і робить висновок: «Значить, наслідувальне мистецтво далеко від дійсності» [23, c. 25]. Отже, Платон демонструє негативне ставлення до «образного» мистецтва, «що стоїть на третьому місці від істини» і створює оманливу видимість.

В Аристотеля теорія образу отримує зовсім нове тлумачення, хоча в цілому він використовує термінологію Платона. Аристотель наголошував на тому, що мистецтво не займається копіюванням предметів, а намагається проникнути у сутність природи [24, c. 17]. У трактаті «Про душу» він стверджує, що образ знаходиться всередині людини, а джерелом образу служить не ідеальний, а матеріальний світ. Джерелом речей у матеріальному світі є почуття, відчуття, уява. Саме завдяки ним виникають образи, будучи їх відображенням. Відповідно до Аристотеля, образи – це посередники між почуттями і розумом, міст між внутрішнім світом свідомості і зовнішнім світом матеріальної реальності [24, c. 19].

Таким чином, античні філософи виділяли двоплановість образу. З одного боку, це образ предмета, а з іншого – його чиста сутність, ідея. Однак якщо Платон розглядає образ як першоджерело речі і поміщає його в окремий світ, то Аристотель вказує на нерозривність образу і речі. Для обох філософів образи – результати копіювання або повторення. У їх теоріях образ – це початковий, творчий процес. Основним завданням, яке виконує образ, є відображення деякого більш «значимого» джерела, що знаходиться поза людської суб'єктивності [48, c. 212].

В XVII столітті в Італії, з'являється трактат Е.Тезауро «Підзорна труба Аристотеля», в якому, спираючись на авторитет Аристотеля, але посилаючись при цьому не на його «Поетику», а на «Риторику», італійський філософ і мистецтвознавець наполегливо підкреслює, що створені людською фантазією художні образи живуть своїми особливими законами, відмінними від логічних побудов мислення [52, c. 156].

Е.Тезауро і Б.Грассіан-і-Моралес – найбільші теоретики італійського та іспанського бароко – у своїх теоретичних трактатах і літературних творах наголошували на особливому значенні інтуїції в художньо-образній свідомості. Саме інтуїція художника, на їхню думку, здатна проникати в сутність предметів і явищ, комбінувати їх і зводити воєдино. Звідси і розуміння життя, як театральної дії і вимога до насичення художніх образів декоративністю та яскравістю [53, c. 317].

У XX столітті в західноєвропейській філософії отримали вельми широку популярність ідеї семантичної естетики С.Лангер, Е.Кассірера, Ч.Моріса, М.Бенз і ін. В своїх творах вони заперечували образну природу мистецтва, зводили уявлення про художній образ до понять «знак», «символ», «структура». Мистецтво визначалося ними як царство знаків і символів, нібито становлять свідомість індивіда. Такий підхід був орієнтований на мистецтво модерну, яке заявило про себе в XX столітті [26, c. 192].

Якщо звернутись до нової філософської енциклопедії за редакцією В.Стьопина, ми знайдемо таке трактування: образ художній – це естетична категорія, що характеризує особливий, притаманний тільки мистецтву спосіб і форму освоєння і перетворення дійсності . У вузькому і більш конкретному розумінні поняття «художній образ» позначає елемент, частину художнього твору (персонаж або предмет зображення) , в широкому і більш загальному – спосіб буття і відтворення особливої, художньої, реальності, «царства видимості» (за Ф.Шиллером) [10, c. 107].

Нова європейська класична естетика розглядає образ як результат духовно-пізнавальної діяльності творчого суб’єкта. В образі, головним чином, акцентується увага не на наслідуванні, а на продуктивний, виразно-творчий аспект. Вважається, що термін «художній образ» введений у мистецтвознавство Гегелем. У його розумінні художній образ постає як єдність емоційно-чуттєвого та раціонального. Емоційність є першоосновою ху­дожнього образу [8, c. 33].

Для створення видатного твору важливими стають як широта мислення, так і здатність до емоційної переробки вражень буття. Гегель висував в якості найважливішої категорії естетики і предмета мистецтва ідеал. В якості ідеалу в естетиці Гегеля виступає єдність ідеї і її образного втілення. Для його досягнення необхідно злиття в образі одиничного і загального. Таким чином, в гегелівській естетиці виділені такі найважливіші філософські смисли образу, як ідеальність і конкретність [23, c.47].

З точки зору марксистської методології критерієм мистецтва визнається суспільно-історична практика, дана через призму людських відносин. На думку К.Маркса, людина «... вміє наділити предмет відповідною міркою» [25, c. 329]. У свою чергу людські знання і оцінки (тобто «мірка») відбивають суть речей, що підкреслює стосовно мистецтва саме образне освоєння і розуміння ним дійсності, а не просте дзеркальне відображення буття. Сама природа людини проявляється в її здатності універсально відтворювати дійсність. У свою чергу художній образ являє собою одну зі сторін загальнолюдської діяльності, котра осягає буття [48, c.76].

Для феноменологічного напряму західноєвропейської естетики, представленого іменами раннього Ж.-П.Сартра, Р.Інгардена, Н.Гартмана, художній образ асоціюється з «ілюзорним предметом», спосіб буття якого цілком збігається зі способом його виявлення і сприйняття. У своїй книзі «Уявне. Феноменологічна психологія уявного» (1940) Ж.-П.Сартр в останньому розділі, присвяченому мистецтву, виводить художній образ не з процесу його створення, а як результат пізнання [52, c. 255].

У підручнику з естетики за редакцією В.Мовчан подано таке визначення: художній образ – це специфічний для мистецтва спосіб втілення творчого задуму митця у чуттєво сприйняті матеріальні форми засобами художньої мови. Тобто, художній образ – це засіб об'єктивації творчого духу в матерії формування, що надає йому виразних, досконалих способів буття «у формах дійсності». Він є перехідною ланкою, засобом надання естетично опанованої дійсності досконалого ідеального буття у межах твору як духовного цілого [26, с. 119].

Саме в XX столітті виникають творчі угруповання і напрямки в мистецтві, які оголосили самоцінність художнього образу як такого. І для англійської імажизму і для російського імажинізму, і, почасти, для французького сюрреалізму загальним є культивування чистого образу, а художня творчість зводиться до створення безлічі образів, кожен з яких має самостійну цінність і значення [23, c. 69].

Теоретичне осмислення поняття «образу» у психології вперше з’являється в рамках структуралізму. На думку Тітченера, «образи представляють собою елементи ідей і відображають переживання, які не пов'язані з поточним моментом, – наприклад, такі, що відбуваються в нашій пам'яті» [10, c. 78]. Іншими словами, образ – це один з елементів свідомості, основним завданням якого є репрезентація в структурі свідомості феноменів внутрішньої реальності.

Найбільш потужний науковий розвиток категорія образу отримала в рамках психоаналітичного напрямку. Як правило, психоаналіз має справу з двома головними факторами прояву несвідомого – сновидінням і неврозом. Досліджуючи природу несвідомого і його роль в психічному розвитку, Зигмунд Фрейд звертається до аналізу психічних образів. Фрейд розглядає образи як відтворення в свідомості інстинктів і потягів. Психічні образи в його розумінні пов'язують людину не з об'єктивною реальністю, а з внутрішнім світом. Саме вони, на думку Фрейда, виступають в ролі уявлення патологічних зон в особистісній сфері [7, c. 451].

Тема образу стає однією з центральних у творчості Карла Густава Юнга. Розвиваючи основні теоретичні положення психоаналізу, Юнг знаходить радикально новий погляд на проблему образу. На відміну від Фрейда, який розглядає образи як психічні копії інстинктів і потягів, Юнг представляє образи в якості первинних активних феноменів духовного життя. Образи у Юнга – не просто репрезентація, але феномен, що виконує активну, творчу функцію [8, c. 263].

Аналіз категорії образу у Юнга пов'язаний з ключовим в його психоаналізі поняттям «архетип», яке він вперше згадує в 1919 році. У різний час Юнг визначав «архетип» по-різному: як образ, як несвідомі форми, як схеми, що мають міфологічний зміст. Образ, на думку Юнга, той матеріал, який наповнює архетипічні схеми і переводить їх з несвідомої сфери в простір свідомості. Отже, основною функцією образу виступає перетворення психічної енергії, підвищення її якості. «Такі символічні образи – э відтворенням психічної енергії, тому що символічний образ викликає сукупність архетипів, які він відображає», зазначає Юнг у роботі «Проблеми душі нашого часу» [13, c. 166] .

Радянські психологи розглядають категорію образу в рамках теорії відображення, згідно з якою образ являє собою відображення будь-якого об'єкту, предмету або події. Це теоретичне положення є основним для розуміння поняття образу. Так, П.Гальперін у роботі «Психологія як об’єктивна наука» пише: «Домовимося називати образами всі психічні відображення, в яких перед суб'єктом відкриваються предмети і відносини об'єктивного світу. Образи відкривають суб'єкту навколишній світ і можливість орієнтуватися в ньому. Ці дві функції ми повинні підкреслити: образи, по-перше, відкривають суб'єкту самі об'єкти ще до наступних фізичних зустрічей з ними і, по-друге, дозволяють суб'єкту орієнтуватися в їх властивостях і відносинах» [24, с. 122].

З точки зору семіотики, образ – це знак, що репрезентує інформацію, яка закодована певним способом у художній і предметній формах. Образотворчі знаки поділяються на такі види: іконічний, індекс і символ. Іконічний знак – це знак «зображення». Знак індекс – це знак «ознака». Символічний знак – це знак «договір, умова». Художні образи (твори) мають форми, що відповідають цим значенням знаків. Тому розрізняють *образотворчі, асоціативні і абстрактні (символічні) знакові форми* художніх образів [48, c. 298].

Під образотворчими знаковими формами художніх образів розуміються такі, які подібні до природних або предметних форм. Асоціативні (схематичні) форми художніх образів – це умовні, образотворчі форми, що віддалено нагадують природні і предметні форми. До абстрактних форм художніх образів відносяться абстрактні форми, які не мають ніякої подібності з формами, створеними природою або людиною. Серед знакових форм художніх образів символічні і асоціативні є найбільш звичними і найбільш поширеними [52, c. 133]. А ось іконічні форми предметних образів відносяться до розряду специфічних, кічових, епатажних форм. Так, семантика ліричних творів діє таким чином, що на перший план виступають моральні цінності і оцінки ліричного героя.

На думку Ю.Лотмана, «знакова природа художнього тексту двоїста: з одного боку, текст прикидається самою реальністю, має самостійне буття, незалежне від автора, річчю серед речей реального світу. З іншого, він постійно нагадує, що він – чиєсь створення і щось значить» [57, c. 117]. Таким чином, в рамках семіотичних наук, образ можна розглядати як засіб смислової комунікації [47, c. 134]. Поки образ існує в уяві людини, він служить «уявним кодом узагальнених людських переживань» [23, c. 29].

Образ – знак, що репрезентує інформацію, яка закодована певним способом у художній і предметній формах. Отже, погляд на поняття «образ» з точки зору науки про знаки розглядався в межах філології, що значно розширило смисловий контекст даного явища.

Вільгельм фон Гумбольдт зацікавився поняттям «образ» одним з перших. Він не дає чіткого визначення поняттю «образ», але цей термін постійно фігурує в його роботах. Він пише, що форма знаку виникає на основі суб'єктивного сприйняття навколишнього світу, вона є відбиток не предмету самого по собі, але його образу, створеного цим предметом у нашій душі. Оскільки до всякого об'єктивного сприйняття неминуче домішується суб'єктивне, кожну людську індивідуальність, навіть незалежно від мови, можна вважати особливою позицією в баченні світу [7, c. 21]. На думку вченого, кожний візуальний образ є не просто умовним знаком або символом, що заміщує той чи інший предмет або явище, але і більш широким поняттям, чимось, що включає в себе цілу гаму чуттєвих елементів. Слово від зображення відрізняється здатністю представляти річ з різних точок зору і різними шляхами, від простого позначення – до такого, що має свій власний певний чуттєвий образ [10, c. 210]

Послідовник В.Гумбольдта, А.Потебня також робить поняття «художній образ» об'єктом вивчення. Згідно з розробленої ним теорії, форма (слово) буває зовнішньою і внутрішньою. Внутрішня форма має відношення змісту думки до свідомості: вона показує, як уявляється людині її власна думка. Цим тільки можна пояснити, чому в одній тій самій мові може бути багато позначень для одного і того ж предмету, і, навпаки, один знак може позначати предмети різнорідні[61, c. 314]. Таким чином, вчений звів внутрішню форму знаку до образу.

Вагомий внесок у дослідження художнього образу зробив академік В.Виноградов. Він вказав на головні ознаки, властиві образу. Міркуючи про природу словесного образу, Виноградов зазначає, що потрібно враховувати існування різних видів і типів образів і їх зв'язок з «тенденціями образності», яку він визначає «як різні види метафоричного вживання знаків [53, c. 333]. В. Виноградов вказує на взаємодію образу і композиції твору. На думку вченого, необхідно враховувати естетичну і стилістичну специфіку того чи іншого твору. Але В.Виноградов зауважує, що «художній образ», залишається недостатньо визначеним, хоча думок з цього приводу і визначень даного терміну безліч [46, c. 476].

Починаючи з 1920-х років існують два підходи до визначення поняття художнього образу. Частина вчених розглядають образ тільки як мовне явище, як властивість мови художніх творів, інші ж визначають образ як «більш складне явище – систему конкретно-чуттєвих образів, що втілюють зміст художнього твору, причому не тільки образів зовнішньої, мовної форми, але й внутрішньої, предметно-образотворчої і ритмічно виразної форми [25, c. 345].

На думку П.Палієвського, художній образ не зводиться до образності мови, він являє собою більш складне явище, що включає в себе, поряд з мовою, і інші засоби і виконує власне художню функцію. Так, вчений у розглядає художній образ як складний взаємозв'язок деталей конкретно-чуттєвої форми, як систему образних деталей, які перебувають у тісному взаємозв’язку, завдяки чому створюється щось істотно нове, що володіє колосальною змістовною ємністю [10, c.117].

Продовжуючи думку П.Палієвського, І.Волков пише: «Отже, художній образ – це система конкретно-чуттєвих засобів, що втілює собою власне художній зміст, тобто художньо освоєну реальність» [46, c. 397]. Подібну точку зору на образ висловлює Л.Тимофєєв. Він пише: «образ – це конкретна і в той самий час узагальнена картина людського життя, створена за допомогою вимислу і має естетичне значення». Предметом художнього зображення, на думку Л.Тимофєєва, є людина та її нелегкі відносини із суспільством і природою.

А.Коралова пропонує розглядати становлення образу як процес, який умовно розподілений на три етапи: сполучення двох предметів, встановлення зв'язку між ними, народження якісно нового поняття. Вона кладе в основу свого визначення ознаку семантичної двоплановості й визначає «образ» як двопланове зображення, засноване на виразі одного предмету через інший [8, c. 241]. Ідея ототожнення поняття «образ» з тропами знайшла своїх прихильників. Так, наприклад, у «Словнику лінгвістичних термінів» О.Ахматової є поняття «значення образне», тобто «значення слова, яке функціонує в якості тропу» [7, c. 163]. А у «Повному словнику лінгвістичних термінів» Т.Матвєєвої «образність» визначається як «наявність конкретно-предметного уявлення, наочності, «картинності» при позначенні предмету або явища словом, або більшою мовною одиницею...» [21, c. 247].

Образ – це відправна точка як для метафори так і для усіх інших тропів. Художній образ як форма мислення у мистецтві є метафоричною думкою, що розкриває співвідношення загальноприйнятих асоціацій, принципів та уявлень, що містяться в тому чи іншому предметі культури. Саме в метафорі вони зливаються в один образ, тому ми сприймаємо один об’єкт через призму іншого [47, c. 209].

Метафорика найчастіше інтерпретується як сукупність метафор, що об'єднуються цим терміном, яким саме чином здійснюється абстрагування – абсолютно не ясно. В російському тлумачному словнику за редакцією В.Лопатіна також дається «традиційне» визначення терміну «метафорика – це сукупність метафор в творі або чиїсь мові». Чи йде мова про концептуальні метафори як у Дж.Лакофф і М.Джонсона, або про парадигми образів у розумінні Н. В. Павловича, або про символьні категорії в метафорах – все це здебільшого залишається відкритим питанням для досліджень [64, c. 203].

Сучасні науковці намагаються звести всі тропи до метафори як основного тропу. Андрій Білий у праці «Символізм» висловив думку, що: «...форми зображальності невіддільні одна від одної: вони переходять одна в іншу; один і той самий процес живописання, переходячи в різні фази, постає перед нами то як епітет, то як порівняння, то як синекдоха, то як метонімія, то як метафора...» [28, с. 321].

О.Олінчук у своїй науковій роботі «Тропи», висловлює думку, що «метафора «домінує» над іншими тропами – вона традиційно вважається найяскравішим, найвиразнішим тропом, а сам термін «метафора» часто використовується для позначення тропів у цілому, а «метафоричне» нерідко стає синонімом «образного»». Тому в даному дослідженні, схиляючись до думки А.Білого та О.Олінчук, під терміном «метафорика» ми будемо розуміти сукупність всіх тропів [64, c. 108].

Метафора чудова своїм лаконізмом, недосказанністю і тим самим – активізацією глядацького сприйняття. На відміну від порівняння, де обидва члени – те, що порівнюється, і те, з чим порівнюється, – зберігають свою самостійність (хоча її ступінь в типах порівнянь різна), метафора створює єдиний образ, як би розмиває кордони між предметами або поняттями. «По відношенню до метафори такі прийоми виразності, як алегорія, уособлення, синестезія, можуть розглядатися як її різновиди або модифікації».

Н.Арутюнова вважає, що «образотворча метафора» глибоко відмінна від метафори словесної: «Вона не породжує ні нових смислів, ні нових смислових нюансів, вона не виходить за межі свого контексту і не стабілізується в мовою живопису, у неї немає перспектив для життя поза твором мистецтва, в якому вона знаходиться. Сам механізм створення образотворчої метафори глибоко відмінний від механізму словесної метафори, неодмінною умовою дії якого є приналежність до різних категорій двох її суб'єктів – основного і допоміжного». Автор стверджує, що образотворча метафора позбавлена ​​двохсуб’єктності. «Це не більше ніж образ, який отримує в тому чи іншому художньому контексті символічну (ключову) значимість, більш широкий, узагальнюючий сенс».

Теоретик кіно Н.Керолл на противагу говорить про те, що візуальне зображення не може вважатися метафоричним, якщо в ньому немає злиття двох різних областей досвіду, що утворюють нове, просторово обмежене буття. Метафора утворюється заміщенням очікуваних візуальних елементів несподіваними (при цьому між ними не повинно бути існуючого зв'язку).

Протилежні думки, описані вище, дають можливість подивитися на візуальну (образотворчу) метафору з різних ракурсів. Швидше за все, автори ведуть мову про різні види візуальної метафори.

Н.Арутюнова говорить про метафоричність властиву класичним творам мистецтва. Так як зовні роботи не характеризуються подвійністю, але мають приховане смислове значення. На метафоричність в класичних творах живопису, де метафора заснована на принципі стилістичної образності, посилається і український вчений Е.Коротченко. Найчастіше, метафора такого роду зосереджена на внутрішньому, невидимому для оточуючих, світі людини.

Відмінною рисою даної образотворчої метафори є образне рішення теми, засноване на прихованому порівнянні, що вказує на підтекст або поглиблення, розширення теми зображення. Роботи сучасників, в яких використовується прихована метафора, характеризуються експресивністю і стилізацією реального світу. У розвитку сюжету часто використовується переломний момент, що позначає двозначність контексту зображуваного, тобто зображення може сприйматися, і як реальне, і нереальне одночасно.

Не можна не погодитися з твердженням Керолла, який наполягає на тому, що основна ознака метафори (і візуальної в т.ч.) – її подвійність. Але слід уточнити, що така явна, візуальна подвійність властива роботам художників починаючи з ХХ ст. (сюрреалізм, модернізм, постмодернізм). В даному випадку метафора може створюватися за принципом накладення одного зображення на інше, або поєднання частин різних зображень.

Саме «колажний» принцип побудови композиції дозволяє розповісти про те, що хвилює автора, і з'єднати в одному минуле і сьогодення, ірреальний світ спогадів і конкретної людини в ньому. Цей підхід пов'язаний із заміною емпіричної реальності реальністю сконструйованою, придуманою, віртуальною.

1.2. Методологія дослідження

Огляд фахової літератури з обраної теми засвідчує, що проблема створення художнього образу засобами тропу була і залишається актуальною темою як наукових теоретичних досліджень так і методичних робіт художньо-методичного спрямування і в нашій країні і в зарубіжній науці.

Починаючи з осягнення первісних основ образотворчої грамоти в позашкільних навчальних закладах і завершуючи фаховими програмами ВНЗ художнього спрямування, розуміння створення художнього образу за допомогою тропів у живописі є неодмінною складовою навчального процесу [52, c. 115]. І разом з тим, протягом багатьох століть створення художнього образу залишається одним із найактуальніших питань, а в деякі періоди розвитку – визначальним в системі образотворчих мистецтв і мистецтвознавства в цілому, відбиваючи творчі пошуки і уявлення конкретної доби і даючи змогу кожному митцеві виявити власні уподобання. Даним фактом обумовлюється і потреба у подальших дослідженнях проблеми, де б поєднувались засади детального аналізу окремих аспектів з узагальнюючими характеристиками [46, c. 447].

Методологічну і теоретичну основу дослідження склали досягнення сучасної педагогічної науки та мистецтвознавства, дослідження з проблем образотворчого мистецтва, психолого-педагогічні вчення про особистість як суб'єкт культури, про роль мистецтва у формуванні особистості; праці вчених з питань підготовки студентів у ВНЗ, пов'язаних з художньою освітою і естетичним вихованням: О.Кайдановська, О.Титар, О.Вячеславова, С.Гуцол, Н.Філялніна, Л.Пустовіт, М.Ковальчук, Л.Кравець, Л.Ганзюк, Л.Виготський, І.Остапчук, С.Аверинцев, А.Потебня, А.Арнольдов, Б.Богоявленська, Н.Іконнікова, А.Морозов, П.Поликова, Л.Савенкова, Д.Чернилевський, В.Кузін, С.Ломов, Р.Барціц, Ю.Я. Герчук, В.П.Бранський, Л.Г.Медведев.

Наукові підходи дослідження художнього образу в розумінні того, як він створюється позначені в працях А.Білого, Н.Бердяєва, Б.Вишеславцева, В.Іванова, І.Ільїна, Н.Лоського, Е.Трубецького, П.Флоренського, С.Франка [7, c. 501]. Вчені розглядають становлення художнього образу як процес реалізації творчого мислення художника; визначається значення творчої уяви, її роль у створенні культурних універсалій, що розуміються як знаки культури.

У роботах А.Єремєєва, А.Мигунова, А.Михайлової, С.Раппопорта ставиться проблема існування художнього образу як взаємодіючих ланок «автор – твір – реципієнт», або «задум – буття – сприйняття», або «образ – задум – образ художнього твору – образ сприйняття – образ твору в свідомості реципієнту», або «об'єктивна дійсність – свідомість художника – художній образ, втілений у творі мистецтва – свідомість публіки – життєві прояви публіки». На думку дослідників, в ході втілення задуму образ знаходиться в повній владі художника – він формує його відповідно до вимог власної волі та ідеї [10, c. 257].

Т.Серікова у статті «Трансформація понять «візуальний» і «художній» образи в сучасній культурі» призводить власні спостереження щодо природи змісту художнього образу: інший (духовний) світ; внутрішнє бачення художника, його ідея, думка, мрія, враження від певної події; модель буття, відображення «правди життя» у вузькому розумінні і як уявлення закону буття, основних його принципів [23, c. 22].

Ю.Ушанева в роботі «Поняття художньо-образного мислення в естетиці, психології, педагогіці» бачить у змісті художнього образу сукупність особистісних смислів автора, непорушних першооснов існування людини. Можливо, цей факт пояснюється ідеєю філософів постмодернізму, які вплинули на мистецтво ідеями про те, що мета сучасного живопису полягає у тому, щоб втілити те, «що не можна побачити»: художник XX ст. «Відчуває потребу за допомогою чуттєвої форми видимих ​​речей висловити те, що безпосередньо висловити неможливо, тобто надчуттєві цінності» [46, c. 389].

На думку Ю.Ушаневої, взаємозв'язок почуттів (відчуттів, сприймань, образних уявлень) з мисленням (поняттями, судженнями, думками) дає можливість сприймати сутність явищ образного мислення як самостійну і повноцінну форму пізнання, як один з видів духовного освоєння світу людиною [47, c. 310].

О.Потебня зазначає, що структура художнього образу, подібна до структурі поетичного слова, яке має зовнішню форму, тобто членороздільний звук, зміст, і внутрішню форму, або найближче етимологічне значення слова, той спосіб, яким виражається зміст. Внутрішня форма слова інакше спрямовує думку [52, c. 312]. Ті ж принципи і в творі мистецтва, їх неважко буде знайти, якщо міркувати таким чином: «це – мармурова статуя (зовнішня форма) жінки з мечем і вагами (внутрішня форма), що представляє правосуддя (зміст)».

Е.Борисова зауважує, що основна відмінність художнього образу в літературі від образу живописного полотна в тому, що словесні картини є нематеріальними і не мають прямої наочності, але звертаючись через них до уяви читача, письменник користується зображальністю, словесною пластикою. Зближує ж ці два види образу те, що і живописні і словесні твори відображають більшою мірою суб'єктивні реакції на предметний світ, ніж самі предмети як безпосередньо видимі [64, c. 161].

Окремим аспектом Потебня виділяє форму – внутрішню і зовнішню. Внутрішня форма образу є основою художності, передає головний зміст, емоційний фон, підкреслює виразність, висловлює суб'єктивну оцінку і спрямовує свідомість до ціннісної орієнтації. Зовнішня форма - матеріальна оболонка художнього образу, що досягається за допомогою зображально-виражальних засобів. Компоненти і форми відображення художнього образу щільно пов'язані один з одним, тому досліджуючи один аспект, неможливо ігнорувати той факт, що художній образ є неподільним [57, c. 553].

Науковець М.Епштейн присвятив деякі зі своїх робіт вивченню художнього образу. У книзі «Образ художній» М.Епштейн наводить основні види класифікації художнього образу: *за предметністю, за смисловою узагальненістю та структурою* (через співвідношення предметного і смислового планів) [53, c. 270]. ­­­

За предметністю автор виділяє «образи-деталі», «образи-події», «образи характерів і обставин», «образи долі і світу».

До класифікації за смисловим узагальненням М. Епштейн відносить «індивідуальні образи» (неповторні, створені самобутньою, часом химерною уявою художника); «характерні образи» (що відображають закономірності суспільно-історичного життя, відображають звичаї, що поширені в дану епоху і в даному середовищі); «типові образи» (це найвищий ступінь характерності, завдяки якій образ переростає межі своєї епохи і знаходить загальнолюдські риси), «образ-мотив» (образ, що повторюється в творах одного чи багатьох авторів); «образ-топос» (образ, характерний для цілої культури окремого періоду або нації); «образ-архетип» (містить в собі найбільш стійкі і незмінні «схеми» або «формули» людської уяви, які проявляються як в міфології, так і мистецтві на всіх стадіях його історичного розвитку) [7, c. 445].

За структурою, або за співвідношенням двох планів, предметного і смислового, явленого і уявного, образ може бути автологічний (обидва плани збігаються); металогічний (сюди можна віднести метафору, порівняння, уособлення, гіперболу, метонімію, синекдоху); алегоричний і символічний (в яких уявне не відрізняється принципово від явленого, але перевершує його ступенем своєї загальності, абстрактності) [7, c. 450].

Також автор говорить, що будова художнього образу подібна до світобудови, яка складається ієрархічно, через об'єднання на вищому рівні частинок нижчого рівня. Так само складається і художня світобудова, від «образів-атомів» до «образів-Всесвіту». Образ малого входить в образ великого, і весь твір має подібну ієрархічну будову [17, c. 774].

Л.Медведєв, В.Бранський, Ю.Герчук у своїх наукових роботах наголошували, що художній образ, є узагальненням відомого, що спирається на всі знання і візуальний досвід людей. Тому й існує різноманіття стилів і форм, які притаманні мистецтву [25, c.413]. Вони відзначають, що правдивість художнього узагальнення виражається через умовність зображення і виділяють три функції умовності, що лежать в основі створення художнього образу, це:

*- акцентування* – сприяє тому, що увагу глядачів одразу концентрується на головному;

- цілеспрямоване *пробудження асоціацій*, що викликає у глядача стійкі уявлення про яку-небудь сторону зображуваного, дає емоційну характеристику образу;

*- смислове зіставлення* окремих компонентів образної структури. Можна зробити висновок, що художній образ розуміється не просто як відображення дійсності, а як її художнє узагальнення, як продукт її ідеалізації або типізації [47, 332].

Внесок семіотиків Ю.Лотмана, У.Еко, В.Топорова спрямував до вивчення образу в контексті його символіко-знакової природи. На основі наукових праць вчених вдалося виділити типологію художніх образів, завдяки якій образ може бути:

* *«образом-символом»,*
* *«образом-знаком»,*
* *«образом-міфом»,*
* *«образом-оформленням»,*
* *«образом-дією»*; також у мистецтві простежується певна кількість так званих *«вічних образів»* [52, c. 299].

У типологічній системі художніх образів окреме місце посідає теорія українських вчених І.Ковалика і М.Коцюбинської про *мегаобраз, макрообраз і мікрообраз* [64, c. 256].

У словнику «Софія-Логос. Словник» за редакцією С.Аверинцева зазначається, що головною якістю художнього образу є метафоричність і це вимагає розуміння понять «метафора», «символ», «знак» і вміння працювати з визначенням метафоричності образного змісту, тобто коректно описувати сутність речей. Проте слід враховувати специфічну природу метафоричного образу, якій в образотворчому мистецтві має інший характер, ніж у словесному творі: це тільки образ, що набуває в тому чи іншому художньому контексті символічну (ключову) значимість, більш широкий, узагальнюючий сенс [14, c. 408].

Вивченням метафори займаються вже досить тривалий час, протягом якого розширюється, доповнюється та трансформується семантика цього терміну. За першим буквальним розумінням метафора позначає «перенесення» і є одним з найпоширеніших тропів. За час еволюції стилістичної фігури спостерігається трансформація традиційної парадигми розуміння терміну у науково-когнітивну. Цей напрям був започаткований М.Блейком, Дж.Лакоффом, А.Річардсом [17, c. 632].

Дослідження метафори в українській науці здебільшого відбувається в лексико-семантичному та лінгвостилістичному напрямках, але більшість сутнісних ознак метафори можуть бути застосовані і в характеристиці творів образотворчого мистецтва [21, c. 23].

У «Нарисах з української поезії» С.Єрмоленко трактує метафору як образний засіб, показник унікального стилю автора та оперує поняттями *«метафора-загадка», «метафора-персоніфікація», «метафора-речення», «метафоричний контекст», «метафоричний словесний образ»* [64, c. 199].

В.Домбровський у підручнику «Українська стилістика й ритміка» описав сутнісні ознаки метафори, виділив і проаналізував її типи та різновиди, наголосив на відмінності метафори та порівняння. Згодом на це вказували Н.Арутюнова, А.Вежбицька, М.Блек, Д.Девідсон та ін. [61, c. 311].

У когнітивній лінгвістиці метафору розуміють як когнітивний процес, який виражає і формує нові поняття, створюючи нове значення. Таку метафору називають концептуальною і відповідно до такого її розуміння описують систему та механізми, що визначають порядок метафоризації.

Дж.Лакофф та М.Джонсон зазначають, що механізм створення концептуальної метафори постає як взаємодія двох структур знань: когнітивної структури донорської зони, когнітивної структури реципієнтної зони [7, c. 413]. Під донорською зоною розуміється структура знань, властивості якої проектуються на властивості іншої структури знань. Донорська зона відносно проста і відтворюється в процесі пізнання людиною дійсності. Натомість, як зазначає автор, реципієнтна зона – це структура знань на яку проектуються властивості іншої структури знань. Ця зона є не такою конкретною і менш визначеною [8, c. 214].

Систематизація метафор за певними категоріями відома ще з часів античності. За Аристотелем класифікували метафоричні перенесення таким чином: 1) із роду на вид; 2) із виду на рід; 3) із виду на вид; 4) перенос за принципом пропорційної аналогії. Дещо інші критерії систематизації наводив Квінтіліан: 1) перенесення з істоти на не істоту; 2) перенесення з не істоти на істоту; 3) перенесення з істоти на істоту; 4) перенесення з неістоти на неістоту [10, c. 315].

Найпопулярнішою є класифікація метафор, що позначає донорську зону метафори до певної семантичної групи, та має такі види:

1) антропоморфна метафора – донорською зоною якої є концептосфера «людина»;

2) природоморфна метафора – донорською зоною якої є структура знань концептосфери «природа», а саме: тварини, рослини,

3) артефактна метафора – донорською зоною якої є концептосфера «предмети», де виділяють архітектурну метафору та метафору механізму [7, c. 460].

Окремо розглядають синкретичну метафору, що побудована на основі асоціації когнітивних структур, пов’язаних із різними чуттєвими сферами людини. Проте синкретизм не залишається в межах елементарних і очевидних ознак, він поширюється на всі сфери сприйняття. Синкретизм, як доводить Г.Скляревська, задіє сферу явищ природи, фізичних процесів, видів енергії, різного роду стихій [48, c. 75].

Аналізуючи метафори у функціональному аспекті, Н.Арутюнува визначила такі її функціональні типи:

1) номінативна метафора (втратила образний елемент);

2) образна метафора (пов’язана із переходом предметних значень у категорію ознакових);

3) когнітивна метафора (пізнання властивостей матеріальних тіл і абстрактних категорій);

4) генералізувальна метафора (кінцевий вид когнітивної) [26, c. 100].

Традиційним є розподіл метафор на «живі» та «мертві», крім того є проміжний тип «ослаблених образів». Цей тип виділив Ш.Баллі зазначивши, що «ослабленні образи» це ті, котрі не цілком втратили свою виразність. В.Москвін вибудував свою класифікацію метафор на основі класифікації Ш.Баллі [23, c. 65]. Дослідник виокремив образні метафори, які «повною мірою зберігають двоплановість змісту і свою внутрішню форму», та мертві (позбавлені образності). Образні метафори вчений поділив на два разряди: індивідуально-авторські та загальновживані [10, c. 310].

Для дослідження еволюції метафор актуальним є поділ на *концептуальні та художні*.

Концептуальна метафора – це зафіксоване в культурній традиції етносу використання властивостей одного концепту на позначення іншого, яке передбачає розуміння сутності позначуваного за аналогією до означального [7, c. 466]. Ця метафора визначає спосіб осмислення людиною дійсності в культурі певного етносу. Концептуальна метафора є метафоричним архетипом, базою для виникнення художньої метафори.

Художня метафора – це така метафора, що використовує властивість одного концепту на позначення іншого, яке характеризується образністю, експресивністю, багатозначністю, оригінальністю. Отже, художня метафора – це стала фіксована структура свідомості, що сформувалася внаслідок пізнання дійсності певним угрупованням. Стереотипи можуть ґрунтуватися на архетипах і виступати символами [8, c. 288].

Оскільки жодна із наведених вище класифікацій не всеохоплююча, то в дослідженні доцільно використовувати їх декілька. На нашу думку, важливим є розподіл за реципієнтними зонами: метафори на позначення людин, об’єктів і явищ природи, артефактів. Доповнює цю класифікацію поділ за донорськими зонами (*антропоморфні, природоморфні, артефактні*).

Методологічну основу роботи становить комплекс методів, які дають можливість всебічно виявити мету і завдання дослідження. У роботі використаний: культуро-історичний підхід, порівняльний, художньо - композиційний та мистецтвознавчий методи [25, c. 410]. Культурно-історичний метод дослідження мистецтва використовує культуру як ключ до інтерпретації художніх творів і до розуміння художнього процесу. Мистецтвознавчий аналіз застосовувався для виявлення художніх особливостей мотивів і композиційних структур художніх творів. Первинна обробка матеріалу та інформації проводилася за допомогою класифікації та типологізації [ 52, c. 198].

Типологічний та порівняльний методи дозволяють виділити явища і процеси, а також спільні та відмінні риси, які мали значний вплив на змістовно-формальний контекст дослідження. Відповідно до мети дослідження доцільним і виправданим став системний аналіз художніх явищ, який дозволив розглядати підняту проблему як самодостатню систему.

Висновки до розділу 1

Отже, ми розглянули найбільш цікаві для нас погляди на поняття «образ», «художній образ», «метафора» в гуманітарних науках та виділили у результаті аналізу представлених підходів основні засади щодо зазначеної теми даного дослідження, які мають значення для нашого подальшого розгляду.

Можна зробити висновок, що художній образ є формою асоціативного перетворення реальної, ірреальної та уявної дійсності шляхом створення естетично впливових художніх об’єктів.

Образ – це відправна точка як для метафори, так і для усіх інших тропів. Художній образ як форма мислення у мистецтві є метафоричною думкою, що розкриває співвідношення загальноприйнятих асоціацій, принципів та уявлень, що містяться в тому чи іншому предметі культури. Саме в метафорі вони зливаються в один образ, тому ми сприймаємо один об’єкт через призму іншого.

В нашому досліджені ми будемо використовувати декілька класифікацій метафор для інтерпретації художнього образу у живописі кінця XIX – XX століття. На нашу думку, важливим є розподіл за реципієнтними зонами: метафори на позначення людини, об’єктів і явищ природи, артефактів. Доповнює цю класифікацію поділ за донорськими зонами (антропоморфні, природоморфні, артефактні).

Метафоричне образне мислення, на нашу думку, є найбільш поширеним і продуктивним, оскільки ґрунтується на порівнянні, зіставленні предметів та явищ. Отже, метафора сприймається як «образ образу», тому що художній образ за своїм прямим значенням приховує більш глибинне його значення. Схиляючись до думки А.Бєлого та О.Олінчук, під терміном «метафорика» ми будемо розуміти сукупність всіх тропів.

**РОЗДІЛ 2. МЕТАФОРИКА ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ В ЖИВОПИСІ КІНЦЯ ХІХ-ХХ СТОЛІТТЯ**

2.1. Інтерпретація метафорики художніх образів європейського мистецтва

**Значну роль у створенні художнього образу відіграє інтерпретація реальних або ж створених творцями минулого мотивів. Інтерпретація** (лат. тлумачення, роз'яснення) – дослідницька діяльність, пов'язана з тлумаченням змістової, смислової сторони твору на різних його структурних рівнях через співвіднесення з цілістю вищого порядку [2, с. 67].

Доцільною є думка з цього приводу кандидата мистецтвознавства Н.Гончаренко, де вказано, що процес інтерпретації є одним з ключових феноменів культури, оскільки він практично тотожний процедурі надання сенсу об'єкту культури. Якщо звернутися до трактування поняття «інтерпретація» у культурологічних науках, то американський вчений

Фріман Тилден у книзі «Інтерпретуючи нашу спадщину», виділив такі характерні риси цього процесу:

1) інтерпретація повинна пояснювати предмет, описуваний для когось з точки зору спостерігача,

2) інтерпретація – це не тільки інформація, це відкриття, що базується на інформації,

3) інтерпретація – форма педагогічного мистецтва;

4) мета інтерпретації – стимулювати цікавість і прагнення вивчати не тільки реальні факти;

5) інтерпретація повинна охоплювати широкий контекст, ціле, а не частину [11, c. 123].

М.Епштейн присвятив деякі зі своїх наукових робіт розгляду питань про вивчення художнього образу. У книзі «Образ художній» М.Епштейн наводить основні *види класифікації художнього образу*:

1. За предметністю:

-«образи-деталі»,

-«образи-події»,

-«образи характерів і обставин»,

-«образи долі і світу».

2. За смисловим узагальненням:

- *«індивідуальні образи»* (неповторні, створені самобутньою, часом химерною уявою художника);

- *«характерні образи»* (що відображають закономірності суспільно-історичного життя, відображають звичаї, що поширені в дану епоху і в даному середовищі);

*«типові образи»* (це найвищий ступінь характерності, завдяки якій образ переростає межі своєї епохи і знаходить загальнолюдські риси);

*«образ-мотив»* (образ, що повторюється в творах одного чи багатьох авторів);

*«образ-топос»* (образ, характерний для цілої культури окремого періоду або нації);

*«образ-архетип»* (містить в собі найбільш стійкі і незмінні «схеми» або «формули» людської уяви, які проявляються як в міфології, так і мистецтві на всіх стадіях його історичного розвитку) [40, c. 211].

3. Заструктурою (співвідношення предметного і смислового планів).

Метафоричний світ одночасно реальний та ірреальний. Він спроектований, зібраний з дрібних уламків, частин реальності та казки. Таке різнобічне, складне сприйняття навколишнього світу, безумовно, впливає на формування духовного наповнення свідомості та розвиток суспільного інтелекту людини [80, c.16]. Метафора в живописі створюється за допомогою зміни кольору, форми і функції об'єкта.

# Спробуємо інтерпретувати метафорику художніх образів європейського мистецтва кінця ХІХ – ХХ ст. в контексті означеної класифікації саме за *смисловим узагальненням.*

*«Характерні образи»* є провідними у творчості Вінсента ван Гога. Вони відображають закономірності суспільно-історичного життя, а Вінсент ван Гог у вищій мірі був соціальним художником: пригнічення людини людиною і організація праці займали його більше, ніж композиція картини; точніше сказати, він організовував палітру і композицію з такою пристрастю, з якою обговорював майбутнє Європи [27, c. 14].

Вінсент ван Гог написав один з найбільш значних натюрмортів, створених в живописі, – натюрморт з картоплею. До нього ніхто не додумався до простої метафори: порівнянні бурої картоплі з камінням. Гора бурої картоплі – на будівлю, складену з каменів. Але одночасно картопля нагадує і обличчя селян – це вже в «Їдаках картоплі» (Додаток А, Рис. 1.) сказано. І ось художник так написав гору картоплі, що наочно показує: саме з трудівників землі будується міцне суспільство. В цілому ця річ є буквальне повторення слів Агесілая, який сказав, вказуючи на громадян: «Ось стіни міста». У Нюенєні митець сформулював просту задачу: мистецтво повинно побудувати суспільство [42, c. 238].

Пейзаж «Червоні виноградники в Арлі» (Додаток А, Рис. 2.) набуває характер притчі. Люди, що збирають урожай, стають символом життя і представлені художником у процесі тяжкої щоденної праці. Так виникає на його полотні сплав натури природної і натури самого Вінсент ван Гога. Сплав, народжений неприборканістю романтичного світосприйняття і граничним загостренням його художніх здібностей – чутливості до форми і волі до її організації [65, c. 203].

*«Характерні образи»* в яких розкриваються закономірності суспільного життя насичують творчість Дієго Марії Рівери. Одна з головних тем у його роботах – фольклорні сюжети, вірування і звичаї народу Мексики, події революційного руху в країні. «Людина на роздоріжжі» (Додаток А, Рис. 3.) – робота, на якій був зображений В. Ленін, який з'єднує руки робітників, і демонстрації на Красній площі у Москві. Картина складалася з трьох частин [68, c. 204]. У центрі зображений чоловік – володар стихій. Два світи протиставлені один одному: соціалізм з усіма його перевагами – і жахи капіталізму.

Герої іншої картини Дієго Рівери «Тріумф революції» (Додаток А, Рис.4.) роздають їжу, годують дітей і жінок. Художник поміщає колесо прямо за головою персонажа, зображеного ліворуч. Це не німб в прямому сенсі слова, але жодна деталь в картинах Двєго Рівери не буває випадковою [74, c. 111].

Отже, можна сказати, що **характерний образ,** на відміну від індивідуального, є узагальнюючим. У ньому містяться загальні риси характерів і звичаїв, властиві багатьом людям певної епохи і її суспільних сфер.

*«Образи-архетипи»*, створював в своїх роботах Поль Гоген. Розглянемо його роботу «Звідки ми? Хто ми? Куди ми йдемо?» (Додаток А, Рис. 5). Дана робота відображає глибокі філософські роздуми і переживання художника щодо сенсу людського існування, призначення людини. Слід зазначити, що сюжет полотна розгортається справа наліво, крок за кроком відкриваючи його значення – рух людського життя починаючи від народження і до самої смерті. На великому, досить широкому полотні зображений берег таємничого лісу, де протікає струмок, точно це саме життя, що тече стрімко і невловимо. Крізь цей образ перед нами проступають багатофігурні примарні півтіні. Розрісся тропічний ліс, його пишна рослинність заповнює простір, огортаючи все навколо, пробуджуючи в свідомості образи фантастичного світу, нереального і протилежного світу земному [81, c. 55].

Три питання точно три самостійні ідеї втілені в єдиному полотні. Це триптих, об'єднаний в просторі єдиної картинної площини. Відповідно, для картини характерно композиційне розмежування на три складові частини. Першу частину картини організовує зображення трьох жінок, які охороняють дитину, а поруч чорна собака, яка стереже немовля з особливою увагою. У центральній частині полотна зображений юнак з високо піднятими над головою руками, його постать сильна і спрямована в гору. У лівій частині роботи розміщена невелика група людей, об’єднаних в одне символічне ціле спільно з ідолом, розташованим неподалік. Всі образи, вигадані Полем Гогеном, несуть в собі складну символічну будову з прихованим змістом [42, c. 267].

Полотно метафорично і може трактуватись варіативно. Однак, першорядною все ж є метафора лісового струмка як початку життя, початку людського буття. Скоріш за все, дитина, що спокійно спить, означає тут початок людського життя, його світанок. Юнак, який зриває плід з дерева, уособлює собою прагнення до осягнення життєвого знання. Інші образи являють собою спробу зрозуміти закони земного існування людини, її тривоги і надії. Картина ця, як і будь-який філософський роздум, вийшла тривожна, але все ж гарною метафорою. Неспокійно і поетично в цій роботі, мабуть, все, починаючи від композиційної побудови і закінчуючи загальним колоритом картини [32, c. 441].

*«Образом-архетипом»* можна назвати роботу Анрі Матісса «Розмова» (Додаток А, Рис. 6). Як і багато творів у творчості художника, ця картина позбавлена перспективи, виконана вкрай скупими художніми методами, схематична і на перший погляд проста до щирості. Це проста побутова сцена – чоловік і дружина розмовляють вранці у себе вдома біля вікна з видом на сад. Можна уявити собі художника, що мирно розмовляє зі своєю другою половиною. Але з тим же успіхом на їх місці може бути будь-яка інша пара, адже зовнішність персонажів зображено гранично схематичною, як втім, і весь навколишній їх антураж. В цьому і полягає особливість цього полотна. Тут показані не конкретні люди і особлива ситуація, а архетипи, збірні образи мільйонів сімейних пар, сотень тисяч однакових мирних ранкових розмов, гігантська кількість стандартних кімнат і схожих один на одного садів [28, c. 347].

Цікаві методи, якими користується митець. Фігура чоловіка здається, що складається виключно з прямих ліній і смуг, що чергуються: темних і світлих. Можливо, таким чином майстер хотів передати двоїсту природу чоловіка, поєднання в ньому добра і зла, прямолінійність думок і дій. Жіноча ж фігура вся складена м'якими текучими лініями, вона занурена в чорноту – це таємниця, містика, глибока загадка. Кольори відкриті, яскраві і чисті, простір не передається – картина плоска, а виразність досягається за рахунок використання локального кольору [32, c. 403].

Дерево і пишне цвітіння в саду завжди сприймалося як символ життя, безперервний розвиток. Насичений синій колір стіни, на тлі якого зображені персонажі, часто повторюється в полотнах митця. Його можна інтерпретувати як символ космосу, вічності. Тоді стає зрозумілим сенс картини – вічне життя, пара, що пов'язана шлюбними стосунками, любов і ненависть, майбутнє і нескінченний розвиток як основа існування людства [42, c. 254]. Архетипи гніздяться в підсвідомості людини, незалежно від її національності, освіти або смаків.

*«Індивідуальні художні образи»* характерні для творчості Фріди Кало (автопортрети), Сальвадора Далі (інертні годинники), Марка Шагала (його літаючі фігури). Зазвичай художники використовують метафору для створення виразного образу твору, що досить яскраво виражається в творчості сюрреалістів. Сюрреалізм не відображає стан середовища. На сюрреалістичних полотнах зображені предмети лише можуть натякати на себе, але все ж пізнавані. Автори обережно інтерпретують форми речей [74, c. 230]. Встановлені межі зміни обрисів, за якими образотворча форма втрачає ідентичність та пізнаваність. Глядач, впізнаючи предмет, легко приймає як належне авторські зневаги умовами реальності, що мотивує його уяву до розвитку фантазій. Метафори, до яких ми можемо віднести сюрреалістичні концепції і фантазії, не вказують на властивості світу. Але вони збуджують фантазію до алегорій [41, c. 100].

На автопортреті Фріди Кало «Зламана колона» (Додаток А, Рис.7), свій хребет художниця замінює античною колоною, зламаною в декількох місцях, а біль зображує як цвяхи, що всипали тіло. «Зламана колона» – це метафора її стану і переживань. Візуальна метафора найнесподіванішим чином поєднує різні об'єкти та їх властивості, що є джерелом нових значень.

Звернувшись до роботи «Госпіталь Генрі Форда» (Додаток А, Рис.8), ми бачимо: на тлі безлюдного індустріального пейзажу художниця лежить на лікарняному ліжку в оточенні символів її біди: ненародженої дитини і пошкоджених в результаті аварії органів. П'ять символів зображено тут. І всі вони мають величезне значення. Дитина – втрачений син, про якого так мріяла Фріда. Равлик – час, який в лікарні повзе так болісно повільно. Кістки таза, роздроблені в тій давній аварії, – причина, по якій Кало не змогла виносити дитину. Орхідея – символ сексуальності, жіночності та материнства. Дивний механічний пристрій – не людяність, холодність і жорстокість медичних процедур [30, c. 155].

Сальвадор Далі створює узагальнені художні образи, будує складні, чітко продумані композиції «хаосу» хворобливих уявлень. Далі досліджує не лише життя людини, як ланцюг подій, а головним чином складний хід людської думки та почуттів. Наприклад, відоме полотно «Сталість пам’яті» (Додаток А, Рис.9) – це живописне відтворення «тривалості». В образах–символах створених Далі, є своєрідна подвійність: то ідеальна структура – трикутник чи багатокутник – розглядається як абсолютна модель створення світу, то художник всіма силами руйнує жорсткість конструкцій та долає їх м’якістю. В картині «Сталість пам’яті» час знищується за допомогою знаменитих «м’яких» годинників [28, c. 266].

Сальвадор Далі «на мові алюзій і символів окреслив свідому і активну пам’ять у вигляді механічного годинника і мурах, що в ньому метушаться, а несвідому – у вигляді м’яких годинників, що показують невизначений час. «Сталість пам'яті» зображує, таким чином, коливання між злетами і падіннями в стані бадьорості і сну». Його твердження, що «м'які годинники стають метафорою гнучкості часу» насичене невизначеністю і відсутністю інтриги. Що вкрай не властиво геніям [2, c. 190]. Якийсь об'єкт з віями, що розтікся – це автопортрет Сальвадора Далі. Пустельний берег асоціювався у художника з самотністю, а висохле дерево – з античної мудрістю. Зліва на картині можна розглянути дзеркальну поверхню. Вона може відображати як реальність, так і світ сновидінь [28, c. 164].

В контексті «індивідуальних образів» майстри трактують сюжет як невід'ємну частину своєї біографії, бачать себе прямими учасниками зображуваного, нехай навіть це можливо лише за допомогою мрійливих припущень або фантасмагорій. Так Марк Шагал зображував свою персону в тисячах варіантів, з будь-якого приводу, надаючи свої риси ліричним героям, персонажам різних сюжетів, кентаврам, і навіть тваринам. У картині «Прогулянка» (Додаток А, Рис. 10) автор одурманений від щастя, тримає за руку свою дружину, що злетіла в повітря, а сам крокує по землі. В іншій руці художник тримає птицю, таким чином, Марку Шагалу вдається утримати і небесного журавля, і земну синицю. Художник прагне зробити політ над землею метафорою досягнутої свободи і знайденого щастя [32, c. 460].

Аналізуючи роботу «Над містом» (Додаток А, Рис. 11), звісно, перше, що приходить на розум – політ – це метафора кохання, що окрилює персонажів і возносить їх над буденністю, що представлена у вигляді міського пейзажу. Але політ – це і перебіг часу, де герої, підхоплені повітряними потоками, безсилі перед історичними обставинами, це і спогади, мрії, в які занурені Марк і Белла [30, c. 98].

Отже бачимо, що і**ндивідуальні художні образи** характеризуються самобутністю, неповторністю. Вони зазвичай є плодом уяви митця.

*«Образ-топос»* характерний для цілої культури окремого періоду, а саме поп-арту [60, c. 19]. Родоначальником цього напрямку живопису був авангардний кінорежисер, автор багатьох книг і крилатих виразів, невтомний персонаж артистичного бомонду – Енді Уорхол. Якщо не було б Енді Уорхола, то ми б не згадували фразу, що стала афоризмом про «15 хвилин слави» – метафору швидкоплинної долі будь-якої знаменитості – і не сприймали «32 банки супа Кемпбелл» (Додаток А, Рис. 12) як твір мистецтва. В свій час арт-критики відразу звернули на молодого художника свою увагу. На їхню думку Енді Уорхол зобразив всю вульгарність і порожнечу західної культури [58, c. 136].

Важливо підкреслити, що саме в єдності типізації, узагальнень і конкретності образу проявляється рівень мистецького хисту та рівень художності. «Типові образи» (це найвищий ступінь характерності, завдяки якій образ переростає межі своєї епохи і знаходить загальнолюдські риси). По-своєму осмислене досягнення художніх відкриттів та органічне втілення їх у створених образах відрізняє справжнє мистецтво від імітаторства за принципом схожості.

2.2. Метафорика в творчості російських художників

*«Образи-архетипи»*найкраще відображають національні риси образотворчого мистецтва і розкривають ментальність народу. Вони містять в собі найбільш стійкі і незмінні «схеми» або «формули» людської уяви, які проявляються як в міфології, так і мистецтві на всіх стадіях його історичного розвитку.

Творчість Віктора Васнецова герметична по своїй архетипічній природі, як якісно (художнику прекрасно вдавалися як жанрові, так і епічні, казкові і релігійні твори), так і кількісно (неймовірне спадщина картин, одна прекрасніше іншої) [63, c. 111]. Його творчість мала вражаючий відгук і у сучасників, і у послідовників, і в наш час, що вже саме по собі говорить про глибоку архетипічність творів автора. І тут ми можемо виділити три провідні причини. Перша – це те, що через більшість картин Віктора Васнецова прошиваються наскрізною ниткою архетипи слов’янської душі, відображеної ним у жіночих і чоловічих образах, в характерних пейзажах [60, c. 71]. Друга причина, яка також відразу кидається в очі при вивченні картин митця – це присутність потойбічного світу і архетипу смерті тут, зовсім поруч з нами, паралельно нашому живому буттю. І навіть привабливо, в смислі звертання уваги на цю атмосферу, яка в сучасному світі має бути побаченою і відновленою в своїх рівних правах з життям [59, c. 300]. Ми маємо «щастя» спостерігати сьогодні, як витіснено все, що пов'язано зі Смертю та іншими атрибутами потойбічного світу: ми рідко говоримо один з одним, з дітьми про смерть, майже не бачимо похорон, проживання горя. Відомо, що те, що ми витісняємо з свідомості як «гумову кульку» має бути викинутим з глибин підсвідомості назад, бути побаченим, прийнятим, прожитим [60, c. 63]. Саме тому сучасне покоління дітей, що є по суті, цими «гумовими кульками», так захоплені віртуальним, потойбічним світом, комп'ютерними іграми з вбивствами, монстрами, саме тому вони так апатичні і не відчувають інтересу до живого світу.

У творах Віктора Васнецова є той споконвічний, природний баланс: Життя і Смерті, Еросу і Танатосу. І саме на цьому контрасті його картини так повні життя [9, c. 123]. Нарешті, третя причина популярності творів митця полягає в тому, що провідні жіночі та чоловічі образи васнєцовських картин – зрілі. Висловлюючись юнговскою мовою – на полотнах художника ми бачимо образи зрілої Аніми, зрілого Анімуса, мужніх чоловіків, жіночних жінок, одухотворених дітей (його Божа Матір з Дитиною), що знаходяться не в самому початку шляху своєї індивідуації, а вже пройшли його суттєвий відрізок, які розуміють свою мету, серйозно рухаються до неї [3, c. 276]. Отже, звернемося до картини «Іван-Царевич на Сірому Вовку» (Додаток А, Рис. 13) Образи, обрані нами для роботи: Іван Царевич, Василіса Прекрасна, Болото, Ліс, Сірий Вовк, Яблуня, Меч [42, c. 217].

Перший образ – Ліс. Асоціації: могучість, справедливість, похмура загадковість, строгість, суворість, батьківське начало. Архетипи Сварога, Отця, Руського Духу (як у казках: «тут руський Дух, тут Руссю пахне..»). Бачемо тут підготовлену і прожиту в момент «тут і зараз» ситуацію випробування для чоловічого начала – Сірого вовка і Івана Царевича [58, c. 199]. Це не перше випробування, в образах відчувається «загартованість». Василіса Прекрасна сидить покірно–байдуже, віддавшись на волю чоловікам, від яких залежить її подальша доля. На картині зображена ситуація втечі з викраденою Василиною, для чоловіків ситуація граничного напруження всіх сил – щоб відірватися від інертних сил, що їх наздгоняють, які хочуть повернути собі знову – Жіночу частину – Аніму. Перший етап – тіньовий, тіньовий прояв Аніми не обов'язково йде через неї саму, в даному випадку привласнення Аніми потрібно довести своїм правом і силою – всі обставини проти – темний ліс, болото, погоня. Разом з тим, від лісу йде відчуття потужної батьківської підтримки – суворої, але підтримки, і Іван-Царевич витримує це випробування – в його погляді – та ж суворість, він доріс по якостям до Отця Лісу – Сварога [63, c. 104].

Образ Івана-Царевича – досить зрілий Мультіанімус, який одночасно є втіленням Руського Духа. За образом відчуваються архетипи Кроноса (суворість), Ареса (рішучість взяти своє в поєдинку, меч), ​​Ероса (який відчуває поруч із собою свою Психею і вона – його мотивація). Рішучість, твердість наміру, безкомпромісність, готовність йти до кінця, зібраність, максимальна мобілізація, адреналін, одночасно–відчуття поруч з собою дуже ніжного приємного, живого і теплого. Це випробування – на відповідальність не тільки за себе, а й за іншу, більш слабку істоту. Щось схоже на батьківське почуття, яке характеризує зрілу любов чоловіка – здатність брати відповідальність за когось. Разом з тим, відчувається і Аресовское намір отримати те, що хочеться саме Царевичеві самому – прекрасну жінку в нагороду [65, c. 55].

Образ Сірого Вовка – неоднозначна фігура. З одного боку – тотальне єство – без красивого одягу, без прикрас, природність, інстинктивність – оголені зуби і червоний язик – здоровий прояв агресії (втоми теж!). Природною для контексту ситуації, він один з усіх учасників дивиться прямо в очі глядачеві – і цей погляд тваринний, не емоційний, бездушний. З іншого боку – у Вовка погляд не тільки тварини, він усвідомлений, в ньому відчувається думка [74, c. 46]. Що наводить на думку про перевертня. Він оцінює обстановку і реагує відповідним інстинктом без зайвих сентиментів, на даний момент ми лише фон для нього, тому що він весь внутрішньо зосереджений на завданні втечі і руху до своєї мети. Він бачить ситуацію тут і зараз – не озираючись назад знає, що там відбувається, не дивиться вперед, але внутрішній погляд чітко бачить мету перед собою. Зараз – це час добре попрацювати, зробити якісний стрибок, ривок. І він по–земному, методично виконує свою частину справи [81, c. 22]. На даному етапі випробування його робота – домінанта. Вовк – втілення матеріальності, тілесності, інстинктивності, зосередженості і найвищої напруги сил.

Щоб тримати себе в ситуації випробування так впевнено, як це робить Сірий Вовк, потрібно багато попрацювати та приділяти увагу своєму тілу, витривалості, рішенням матеріальних, фінансових, побутових питань – якщо говорити про повсякденного життя – не втрачати їх з уваги і регулярно займатися ними. Сірий Вовк, з одного боку, уособлює архетип здорове Его, яке вже хоче допомагати на своєму рівні – не на шкоду собі, а як би по ходу досягнення своїх цілей допомагаючи іншим; з іншого боку, тут також виразною відчувається архетип Героя. Героя в момент скоєння героїчного ривка, вчинку, а може бути, навіть і подвигу. Вовк – невтомний помічник [28, c.361].

Образ Болота – несвідома Глибина, яка затягує, заманюючи красивими лататтям, а на глибині – Смерть. Архетип Смерті в картині також передається і через загальну фонову атмосферу: через пейзаж (поєднання темного глибокого зеленого кольору лісу і блідого – латаття, яблуньки, начебто ранку – але ранку сизого, часу, коли «сама темрява перед світанком»), через образ царівни, яка злегка «не від світу цього» (бліда, сумна). Але Сірий Вовк вже знайомий з цією ділянкою дороги, його – не затягує в болото: здорове Его – це трамплін між Колективним несвідомим і більш високими психічними структурами людини, здорове Его – це та частина психіки, яка допомагає людині зіткнутися віч-на-віч зі своєю смертність і обмеженістю, і витримати це знання, зуміти Жити далі у всій повноті життя [3, c. 133]. З таким Вовком – безпечно. За болотом учасників дійства чекає наступний етап – свідомий. Показаний перехід в усвідомленість всіх трьох внутрішніх фігур (Жіноча частина, Чоловіча частина і Тіло), стрибок над прірвою. Те, що чекає далі – можна лише припускати, але тим хто витримав випробування, як мінімум забезпечений усвідомлений зв'язок один з одним, розуміння потреб один одного, а значить і потенційна можливість високоякісної взаємодії і об'єднання зусиль для досягнення спільних цілей [1, c. 111].

В цілому, на наш погляд, в цій картині відображено кілька значущих архетипних ситуацій: 1.Етап зустрічі Аніми та Анімуса; 2.Їх перші спільні випробування (разом з тілом – Его), дані життям [14, c. 432].

*«Типові образи****»*** також переростають межі своєї епохи і відбивають загальнолюдські риси. Розглянемо їх на прикладі пейзажів Архипа Куїнджі. У його етюдних роботах заходи сонця спокійні і тихо споглядальні. Ці заходи сонця можна розуміти метафорично: як тихе згасання природи, як завершення природного кругообігу життя [54, c. 36]. У стихіях природи Куїнджі намагався пізнати протилежні їх начала: ніч і день, порив і спокій, неміч і силу. «Місячна ніч на Дніпрі» (Додаток А, Рис. 14) представлялася бездонною світобудовою простору. Сонце, навпаки, все було на поверхні небесної сфери. Воно трактувалося двояко: умиротвореним, гаснучим або буйно палаючим, лютою стихією. Сонце дарує життя. Тому, мабуть, Червоний захід щільно зімкнувся з фольклорними уявленнями, де сонце сприймається як джерело життя і краси [63, c. 239].

Архип Куїнджі синтезує форми, створюючи майстерну художню метафору. Його творчість спрямовується в своїх творах до граничних узагальнень, щоб виявити головне, передати настрій пейзажу. Він шукав узагальнюючий тип дерева, і цей відбір привів його до свого роду громіздкого, оригінального образу величезного дуба. Так художник ніби з'єднує реальні земні природні предмети з небесними, неземними. Листя на верхівках дерев, нагадує хмару, виглядає грандіозно, величаво. Це створює враження розкоші неймовірної природи, насиченою цілющими напоями та втіленої в фантазії живописця в щось божественне, неземне і важливе [74, c. 201]. Потужні дерева висловили духовність Русі. Вони такі ж довгожителі, славні своєю простотою, красою і силою. Синява неба, зелень ланів, невеликі деревця і чагарник, злегка пожовкла трава служать реальними деталями, які вказуючи на літо. Пейзаж поєднує реальність і алегорію [77, c. 256].

У картині «Українська ніч» (Додаток А, Рис. 15) світ сприймається як досконале творіння, що допомагає людині побачити і осягнути красу, даровану Творцем. Саме з цієї картини починається романтичний період, в якому художник працює над прихованими метафорами, розробляє свій живописний тайнопис [81, c. 160].

У полотні «Христос в Гетсиманському саду» (Додаток А, Рис. 16) Архип Куїнджі по-своєму підійшов до образу Христа. Тут немає прозової описовості, майже всі деталі набувають символічного смислу. Куїнджі підсилює реальні форми і фарби природи ї надає їм символічного значення. У цьому полотні, як ні в якому іншому його творі, виражений мальовничий метод, який отримав назву «куінджівської плями», заснованого на зіставленні освітлених і затемнених колірних площин. Виразність художніх засобів картини дозволила художнику вийти за межі конкретного сюжету [81, c. 174].

 Особливу роль в картині відіграє світло, воно немов матеріалізується в фігуру Христа, тим самим вказуючи на його Божественну природу. Фігура Ісуса освітлена невидимим джерелом світла так, що ми бачимо сяйво, що виходить від самого Спасителя. Це те світло, яке прийшло у світ, щоб кожен, хто вірує в нього не залишався у темряві. Цим світлом окреслені фігури, що йдуть за Христом, його учні. Кожен прийом немов відсилає нас до Євангелія, символізуючи ту чи іншу істину Святого Письма [63, c. 203].

По суті художник хоче сказати, що у кожної віруючої людини є своя Голгофа, свій Гетсиманський сад. І картина Архипа Куїнджі результат власної Гетсиманії художника. Вона є його духовним заповітом і дає нам ключ до розуміння всієї його творчості, показуючи глибинний, духовний зміст його полотен. Саме тому вони досі актуальні для нас і відкривають нам вічні духовні цінності [44, c. 13].

*«Образом-мотивом»* в творчості Михайла Врубеля можна вважати образ демона, що повторюється в його творах неодноразово. Образ демона вічний, як і образи Мефістофеля, Фауста, Дон Жуана. Образ Демона – центральний образ усієї творчості митця, його основна тема. У 1899 р. він пише роботу «Демон летить» (Додаток А, Рис. 17), в 1902 р. – «Демона поваленого» (Додаток А, Рис. 18). Демон Врубеля – істота, яка перш за все страждає. Страждання в ньому превалює над злом, і в цьому особливість національного трактування образу [20, c. 122].

Сучасники, як справедливо відмічено, вбачали в його «Демонах» символ долі інтелігента – романтика, що намагається бунтарським чином вирватися з позбавленої гармонії реальності в ірреальний світ мрії, але повергається в грубу дійсність земного. Важливою є спроба вийти з трафаретного уявлення «демона»: чорної людини з крилами, великого кажана, «чарівного» при позитивному до нього відношенні, або – з червоними очима і червоним язиком, при сатиричному відношенні. Михайло Врубель подає «демона» і «демонічне» людиноподібні образи. «Демон» у нього не «пролітає над світом», а «виходить зі світу». Неможливо заперечувати, що в цьому його зусиллі є сенс [9, c. 155].

«Демонічне», на противагу «ангельському», проста людина – напівоголена крилата та молода, понуро–задумлива постать сидить, обнявши коліна на тлі заходу і дивиться на квітучу галявину з якої простягаються гілки, що гнуться під квітами. Це і є відома картина під назвою «Демон, що сидить» (Додаток А, Рис. 19). Сидячий демон дійсно молодий і його печаль не зла, їм володіє тільки туга за живим світом, що повний цвітіння і тепла, від якого він відірваний. Квіти ж які його оточують – холодні кам'яні квіти: художник підглянув їх форми і фарби в зламах порід з їх химерними вкрапленнями і прожилками [27, c. 14]. Скам'янілий краєвид в «Демоні, що сидить» – кам'яні квіти, кам'яні хмари символізують почуття відторгненості [30, c. 142]. Образ Демона протягом багатьох років був для Михайла Врубеля не однозначною алегорією, а цілим світом складних переживань.

У тому ж міфопоетичному напрямку, вдаючись до мови іносказань і метафор писав свої картини Микола Реріх. Його мистецтво в тій же мірі умовно і вимагає знання мови міфу, як ікона – догматів християнства, тому на основі декількох його творів ми можемо розглянути ***«****образ-топос»* [32, c. 444].

Героїчно–урочиста патетика Миколи Реріха на кшталт поетики древніх: в ній образ носив родовий характер, а лірико-емоційне начало відступало перед епічним. До того ж, як всі справжні символісти, він вважав себе новим жерцем і пророком. Художник продовжує лінію творіння міфу, вірячи в його потенційну силу. Згідно ж потаємного знання Месія вже існує, але «ховається», так що йому потрібно буде не народитися, а «з'явитися», розкрити свою таємницю.

Перед першою світовою війною Микола Реріх написав серію картин, зміст яких став зрозумілим лише після того, як почалася війна. Картини мали явно пророчий характер [42, c. 115]. Ця особливість, яка проявилася в митця на початку XX ст., потім тривала в його творчості все життя. Микола Реріх написав «Небесний бій» між 1911 і 1914 рр. На просторі, займаному майже все полотно, йде той самий «Небесний бій» (Додаток А, Рис. 20).

Вітер жене по небу темні грозові хмари, які стикаються з помаранчево - червоними хмарами. Перетинаючись, хмари перетворюються в фантастичні фігури, що нагадують воїнів, що борються і гинуть. У багряних відблисках диму пожеж, що розгортаються по всьому небосхилі, невблаганно і неминуче, постав «Ангел Останній» (Додаток А, Рис. 21). Язики полум'я поглинають стіни міст, вежі і собори. Погляд ангела суворий і безжальний. Він нечутно підходить до воріт міста [44, c. 15]. В руці прийшов «Меч мужності». Але місто спить. Земля, що окутана обіймами полум’я – непохитно стоїть серед вогненних хмар, ангел, що віддає по заслугах за все скоєне зло, а на далекому горизонті – блискучі зірниці сповіщають про нове життя на очищеній від скверни планеті [54, c. 64].

Для живописців цього періоду властиві інші способи художнього відображення, ніж у передвижників, інші форми художньої творчості – в образах суперечливих, ускладнених, які відображають сучасність без ілюстративності і розповідності. Художники болісно шукають гармонію та красу в світі, який в основі своїй чужий і гармонії і красі [3, c. 107]. Складні життєві процеси зумовили різноманіття форм мистецького життя цих років. Усі види мистецтва – живопис, театр, музика, архітектура виступили за оновлення художньої мови, за високий професіоналізм [58, c. 207].

*«Характерні образи»*, що відображають закономірності суспільно-історичного життя яскраво розкриті в творчості таких митців, як Олександр Дейнека («Текстильниці» (Додаток А, Рис. 22)., «Оборона Петрограду» (Додаток А, Рис. 23), Юрій Піменов, Казимир Малевич («Дівчата в полі» (Додаток А, Рис. 24), «Червоний квадрат» (Додаток А, Рис. 25), «Чорний квадрат» (Додаток А, Рис. 26) [9, c. 120].

«Характерні образи» притаманні пошукам нової візуальної мови у формалістичних напрямках безпредметного мистецтва. Аналіз форми, пошук пластичних і колірних праелементів – модулів, деяких абсолютних протоформ, що дозволяють потім збирати, монтувати будь-яку більш складну форму – це логіка Казимира Малевича і Павла Філонова [74, c. 350].

Простежимо як розкривається характерний образ у Червоному квадраті Казимира Малевича, що називається «Живописний реалізм селянки у 2–х вимірах». Абстрактна фігура названа занадто конкретно [77, c. 243]. Оскільки супрематизм оперує символами, а не зліпками з натури, слід співвіднести квадрат з образом селянської жінки. Все сходиться: статура жінки міцна подібно квадрату, її сила і життєздатність непорушна, як конструкція квадрата, її моральні принципи, її віра беруть своє коріння від давності квадрату [81, c. 158].

Червоний колір фігури міг би позначати здоров'я і силу селянки, а також натякати на улюблений колір народної культури слов'ян. Однак, у світлі подій початку століття колір квадрата мимоволі набуває інше трактування, тим більше, що він поєднується з плоскою геометричною формою. В результаті картина в цілому сприймається як кривавий слід від народу, розчавленого катком часу. Не вважайте цю думку фантазією – Казимир Малевич підтверджує її в своєму останньому циклі картин на теми селянства [80, c. 54].

Перша імперіалістична війна, яка вкрай загострила класову боротьбу в містах, селі, на ідеологічному фронті породжувала асоціації кривавого мороку. Вдавалося, що збулося пророцтво Ісаї: «Зірки небесні та їхні сузір'я не дадуть свого світла; сонце затьмариться при сході своєму, а місяць не буде вже сяяти світлом своїм» (Іс.13: 10). Хіба можна краще відобразити таку ситуацію, ніж метафорою Чорного квадрату? Ще більш виразним зробили його тріщини на чорному шарі фарби, крізь які просвічують кров і бруд – кольори війни [80, c. 112].

У наш час ця картина сприймається перш за все як символ війни, як попередження про можливість цього великого зла і заклик перешкодити йому. Думаю, що зараз недоречно міркувати про позитивні моменти, пов'язаних з війною і з чорним кольором. Війна – це зло в чистому вигляді, без альтернатив. Вважаю, дану метафору можна пояснити психологією сприйняття – саме законом відображення. В античності це називали так: «Подібне пізнається подібним». Людина жорстока відчує в картині жорстокість, втомлена – відпочинок від турбот і шуму, легковажна – докори в безпечності.

Художники-реалісти обуряться безпредметністю, а революціонери будуть в захваті від сміливості і новаторства автора картини. Успішних буржуа Квадрат злякає (і лякає, як бачимо, до цього дня). Але представники суспільства, що мислять зрозуміють символіку Квадрату так, як слід зрозуміти її даній епосі – часу, в якому вони живуть [63, c. 247].

«Характерні образи» Павла Філонова також висвітлюють гострі соціальні проблеми, відображають кризу уявлень про людину, кризу соціально–гуманістичної утопії, демонструють хиткий взаємозв’язок людини і світу.

Художників ХХ століття часто займала постать жебрака, зображення знедоленої людини. Саме такі образи ми бачимо і в творах Мстислава Добужинського («В ротах. Зима в місті» (Додаток А, Рис. 27), «Із життя Петрограду в 1920 р.» (Додаток А, Рис. 28).

Митців цікавила проблема зображення людини в крайній момент її існування. «Людина споконвічна» (Додаток А, Рис. 29) Павла Філонова – це вічна пралюдина, яка перебуває наодинці з собою, відкрита і беззахисна до навколишнього світу. Часто люди в його роботах виявляються без певної статі і віку, і не немовлята і не старці, і не чоловіки і не жінки. Це, скоріше, якась антропоморфна істота, людина недовтілена [20, c. 45]. Звідси їх туга і смуток, як онтологічна туга відсталої недовтіленої матерії на шляху до ідеалу. Навколишній світ цілком пронизує цю людину своїми полями, залучаючи в стихійний ірраціональний рух («Переродження людини» (Додаток А, Рис. 30), вторгаючись в неї своєю матеріальною масою, розкриваючи кордони тіла («Мати» (Додаток А, Рис. 31), або взагалі оголюючи нутрощі, здираючи шкіру («Голови», (Додаток А, Рис. 32).

Разом з будинками, кіньми, собаками, квітами, людина Павла Філонова залучена в єдиний потік часу, предоставлена якомусь потужному вольового руху, проти якого вона не в силах нічого зробити. Тому «події», «явища» її життя зачіпають тільки найгостріші, прикордонні сторони її існування: Народження, Любов, Смерть [44, c. 12].

Трагедія революції 1905 року в творі «Страта» (Додаток А, Рис. 33) розкрита як позаособистісна подія, що розметала людей на окремі роз'єднані групки, що покарала одних (фігури розіпнуті на хресті), що залишила інших. Цю роботу від відомих «Нарвських воріт» (Додаток А, Рис. 34) відокремлюють два десятиліття. Однак і тут Філонов варіює ті ж пластичні мотиви одиноких, скованих, загублених в місті людей [3, c. 196]. Як ми бачимо, незважаючи на зростання соціальної динаміки, яку відчувала людина від 1910–х до 1930–х років, образ петербурзького жителя в творах Павла Філонова зберігає свої основні характеристики, що говорить про існування якихось одвічних проблем і питань, нерозв'язних для художника зі зміною суспільного устрою. Беззахисність людей, можливо, ще яскравіше відчувається в роботах 1920–1930–х років «Люди і звірі» (Додаток А, Рис. 35), «Дві чоловічі фігури» (Додаток А, Рис. 36), «Наліт» (Додаток А, Рис. 37), «Образи» (Додаток А, Рис. 38) [20, c. 119].

Типовий «характерний образ» пролетарської епохи – жінка, спадкова міська працівниця в третьому поколінні, дисциплінована, беззаперечно підпорядкована заданому ритму рухів, що володіє неосмисленим, інстинктивним автоматизмом, що є частиною машини виробництва. Це найчастіше текстильниця (найбільш поширений тип працівниці) – майже жінка-комаха, жінка-павук з міфу про Арахну.

Такою самою виступає ця жінка-працівниця і в ситуації війни («Оборона Петрограду» Олександра Дейнеки) – вона розглядається в механічних термінах «організації», «зовнішнього управління», «підпорядкування ритму». З точки зору більш пізніх тілесних практик герої «Оборони Петрограду» – заводні фігурки в тирі, механічні мурахи [3, c. 211].

Інший характерний образ даної епохи – пролетарська жінка-агітатор (щось на кшталт 1918 року), жінка-висуванець, дисциплінований партійний або комсомольський функціонер, якийсь механізм для беззаперечного виконання наказів – «приводний ремінь», частина величезної машини влади. Це емансипована жінка – товариш з підкресленою відсутністю вторинних статевих ознак; з коротким волоссям, одягнена в шкіряну куртку і червону косинку [20, c. 119].

Мистецтво радянського союзу 1928 року в своєму радикальному конструктивістському варіанті пропонує новий тип індустріальної людини – людини-машини, наділеної тілом як інструментом, тілом як функцією, як набором деталей (рук, ніг). Тіло, що розуміється як опорно-руховий апарат, змонтований зі стандартних функціональних модулів, позбавлене власної цінності. Тут немає місця еротичному чи естетичному переживанню. Мистецтво прагне до його аскетичного і дисциплінарного подолання (і навіть усунення – перетворенню його в функціональний скелет) як мети еволюції. Найбільш радикальний тип подолання тілесності у Олександра Дейнеки і Юрія Піменова передбачає повну включеність людини в машину. Монотонність механічних рухів – головне вираження цього підпорядкування і включення (гасло «працюватимемо як хронометр») [44, c. 10].

Тіло вважається не тільки абсолютно керованим, а й взагалі як би позбавленим рухової автономності. Знаменита метафора художника як «інженера людських душ» показує, що конструюванню або дисциплінарному перевихованню тут піддається не тільки тіло, а й душа. Вона теж збирається зі стандартних деталей на ідеологічному, пропагандистському, агітаційному конвеєрі. Тіло як агрегат передбачає нерозмежування статі – оскільки перед конвеєром рівні чоловіки і жінки. Остаточна мета – «знищити суспільний поділ праці між чоловіком і жінкою», тобто функціональна, а, отже, і тілесні відмінності аналогічно. Еротика в просторі цього розмежування існувати в принципі не може; тому ідеї сексуальної революції тут означають лише максимально спрощене – точніше, побудоване на наукових засадах продовження роду (кількісного збільшення пролетаріату) [54, c. 60].

В ідеалі передбачається нерозрізнення індивідуального і взагалі окремого тіла, представлення його як проміжної суми стандартних деталей, як частини більш складної фабричної машини – або колективу (організованою соціальної машини). Колективний характер індустріальної праці переноситься на всі інші сфери життя – колективний побут, колективний відпочинок, колективна анонімна творчість. Істотне розрізнення в тілі тільки соціального – «пролетарського» в марксистській термінології, тобто власне індустріального, трудового, дисциплінарного [70, c. 154].

Наприкінці ХІХ –ХХ століття у російському мистецтві відбулися значні зміни, провідним методом став реалізм, що сприяло значному розвитку в живописі таких жанрів, як *історичний,* портрет і пейзаж. Віднині головними темами у творчості художників стали визначні події історії Російської імперії, реальні особи, сцени З життя простих людей, а також поетизована краса рідного краю.

2.3.Метафорична складова творів видатних українських митців

Огляд метафорики українського мистецтва бажано розпочати з найвідоміших представників народного мистецтва. Саме в їх творчості щонайкраще відобразилися народні *«образи- архетипи»*. Вони містить в собі найбільш стійкі і незмінні «схеми» та «формули» людської уяви, які проявляються як в міфології, так і мистецтві на всіх стадіях його історичного розвитку [39, c. 66].

Малюнки Марії Приймаченко – це наче світ в якому з надзвичайною мистецькою силою поєдналися і народнопісенний лад, ритм і колір, образ і декор. І все це у неймовірно експресивному русі, внутрішній палахкій динаміці. Вважаємо, що її роботи – це надзвичайно яскравий приклад «образу-архетипу». Зображення тварин, звірів була особлива тема її творчості. У зображеннях звірів можна помітити елементи стародавнього мистецтва. Так, на головах коней нанесена своєрідна сітка, а традиція «двочастинного» малювання тварин з визначеною лінією голови і тулуба сягає часів палеоліту [22, c.269]. Малюючи тварин, Марія Приймаченко наче писала давні міфи, казки, легенди. Так, бик, обожнюваний землеробами як символ родючості, пов’язаний з небом, зображений на картині художниці у вигляді засіяної зорями істоти з короною і пишною бородою («Синій бик» (Додаток А, Рис. 39). Часто у її творах з’являються коні і ведмеді – тварини, яких обожнювали наші пращури. На багатьох картинах зображені птахи – це і голуби, що за уявленнями наших предків створили світ, і павичі – персонажі давніх щедрівок, і лелеки – тотемні птахи слов’ян [18, c. 315].

Особливий розквіт її сюжетної творчості припадає на початок 1970-х років: «Весілля» (Додаток А, Рис. 40), «Катерина співає пісню» (Додаток А, Рис. 41), «Роман і Оксана» (Додаток А, Рис. 42), «Галя на весілля запрошує» (Додаток А, Рис. 43), «Сватання» (Додаток А, Рис.44), «Після весілля хрещеного батька та матку хрещену везуть до магазина» (Додаток А, Рис. 45) та інші [14, c. 459]. Символи народного мистецтва, пройшли складний шлях еволюції, наповнювались в її творчості оновленим змістом. Розетка – сонце, солярний знак – чи не своєрідна це інтерпретація стародавнього символу у примаченківських «Соняшниках» (Додаток А, Рис. 46). Перед нами філософськи осмислений образ вічного народження, вмирання і відтворення, уявлення про мудрий животворний початок природи [12, c. 400].

«Образ-архетип» також розкритий в контексті творчості Катерини Білокур в картині «Все йде, все минає» (Додаток А, Рис. 47), де художниця зобразила нічим, на перший погляд, не привабливий і нікому не зрозумілий абстрактний пейзаж. Але це тільки на перший погляд. Вдивляючись в роботу більш уважно, помічаємо незліченні деталі. На передньому плані ми бачимо полянку із грибами, різноманіти квіти, опале листя. На пень присіла велика сова, зліва від неї спочиває, скрутившись, мале кошеня. Унизу цієї частини картини сидить білочка, що намагається прогризти того пня.

Якщо мислити ширше, то можна побачити розірвані різні частини рук і ніг, із лівої частини трухлявого дерева стирчить людський палець [31, c.533]. Ці деталі, безперечно, символізують безвихідь. По центру, у перевернутому вигляді, ми бачимо голову мамонта – символ минувщіни.   На задньому плані картини дві молоді, сповнені життям, берізки. А зліва помирає похиле дерево. Якщо уважно придивитися, то в нього наче є обличчя, вираз якого передає жахливі агонічні почуття.  А там, далі, сидять два маленькі біленькі зайчики, які дружелюбно дивляться один на одного.  Добре видно, що це пізня осінь. Сонце вже не гріє, де-не-де крізь гриби і опале мертве листя  пробивається тендітна зелень. Природа готується до довгого зимового сну.

Катерина Білокур розкриває філософський зміст сенсу життя на одному полотні. Тут зображено всі стадії людського життя: народження і  дитинство, юність, зрілість і старість, смерть. Адже життя йде по колу. Художниця  майстерно використовує переважно жовті, зелені, світло-блакитні кольори, поєднуючи їх з темно-коричневими.

У парному «Портреті племінниць художниці» (Додаток А, Рис. 48) і особливо в «Портреті Надії Білокур» (Додаток А, Рис. 49), ми споглядаємо *«образ-мотив»,* який починає звучати як тема хвали земній красі і персоніфікується з образом квітки. Художниця в подальшій творчості оспівує красу земну – квітку. Ці образи виникають з життєдайного джерела народної творчості [67, c. 67]. За підвалину слугували йому пісні, казки, легенди, народне мистецтво. Вона захоплювалась орнаментами на предметах селянського побуту, на рушниках, але найбільше її вразливу поетичну душу зачаровували квіти, що райським розмаєм цвіли коло хати, на городі, на луках, на полях [66, c. 68].

Достовірно, що художниця ніколи не зривала квіти – вважала їх живими істотами, називала діточками. Вона «з натури» змальовувала кожний листочок і пелюсточок. Дійсно, то були реальні «портрети» квітів, але одухотворені, опромінені любов'ю митця, піднесені до Образу, Символу, Знаку. Отже, найважливішим в її творчості є квіти – «очі Землі – душа Землі», найкраще, що може зрости на рідному обійсті. Квітуча земля Богданівни, космічні вітри, з допомогою яких закликала до себе майстриня вірних друзів, буяння власної фантазії, талант, даний батьками і Богом, складали сутність цієї незвичайної жінки [71, c. 12].

Вона володіла рідкісним даром художника – абсолютним відчуттям кольору, як музикант чи співак абсолютним слухом. Її фарби співали, вона досягла неабиякого вміння писати чистими кольорами усю площину картини і навіть тіні, що вдається далеко не всім митцям. Вона геніально поєднувала окреме в загальну композицію. А це дається талантом і дивовижною фанатичною працездатністю [66, c. 68]. Багатоголосся барв на палітрі нагадувало соковитий рослинний килим, на якому виділяються голівки квітів з яскравими листочками, що зросли на благодатній українській землі.

У вишуканій композиції «Квіти за тином» (Додаток А, Рис. 50) півонії, мальви, лілії з вологими від роси пелюстками, братки, ромашки, кручені паничі та ще безліч розмаїтих квіткових образів постають перед нами в усій своїй красі, пливуть у прозорому повітрі, сповнені пахощів і сили зростання, глибини соковитого тону і напівтону. Царює в цьому едемі гармонійний лад, де є місцинка кожній квіточці, усякій травинці, найменшому зеленому листочку, що відображує уявлення про земну довершеність [55, c. 300].

Кожен намальований предмет у творі «Буйна» (Додаток А, Рис. 51) має самодостатнє звучання, набуває символічних ознак, метафоричних рис. Картина створює враження невгамовного, щедрого, буйного цвітіння, в його композиції, яка нагадує Дерево життя, закладено сутність сущого [43, c. 45].

*«Характерні образи»* яскраво втілюються у творчості Тетяни Яблонської. Її картина «Ворог наближається» (Додаток А, Рис. 52) стала однією з кращих за глибиною трактування теми війни, розкриття її антигуманної суті. Характерні художні образи відображають тут закономірності суспільно-історичного життя. Колона біженців – старих, жінок і дітей, розтягнута по діагоналі в тривожному ритмі постатей. Майже монохромна синьо-сіра колірна гама, розбита подекуди відблисками заграви, об'єднує полотно, створюючи водночас напружений, неспокійний лад; на передньому плані – молода жінка з заснулою дитиною за плечима. Не виділяючи нікого з цієї трагедії, наближаючи постаті до нижнього зрізу полотна, Тетяна Яблонська немовби робить глядача співучасником подій, що відбуваються. В картині відображено загальнолюдське горе і страждання, які пережиті особисто [50, c. 597].

На останнє розглянемо *«індивідуальні образи»* в живописі карколомного експериментатора Івана Марчука, представника українського живопису ХХ століття. Його творчість має філософське спрямування та надзвичайно різноманітну стилістику.

Мистецтвознавці називають Івана Марчука магнетичним взаємним перетинанням світла і мороку. В його роботах – тісний зв'язок свідомого і інтуїтивного, порушення пропорцій і перспектив. Картини художника створюють враження зв'язаної в тугий клубок і застиглої симфонії з переплетених ліній. Реальність і сюрреалізм пов'язані в творчості художника настільки тісно і органічно, що їх взаємозв'язок створює перед очима глядача позаземний світ [12, c. 322].

На полотнах художника можна побачити образи цілком конкретні, але з якимось містичним підтекстом, картини фантастичні з вкрапленнями реалізму. Один і той самий фрагмент одночасно може виглядати як чіткий контур і хитросплетіння з пов'язаних між собою окремих ниток. Творчість Івана Марчука можна назвати дивним синтезом живопису і музики. Майстер показує на полотнах навколишній світ таким, яким бачить його сам – у вигляді символів і емоцій, властивих всьому живому навколо [22, c. 210].

Термін пльонтанізм, набув значення авторського творчого методу – оригінальної системи світосприймання і його передачі на полотні, для якого характерна асиметрія ритмічних скорочень у кольорі й штрихах (мазках), метафоричність і символізм, деформація зображень, чим досягається ефект кульмінаційної напруги статичних образів; зосередження довкола тем екзистенції, буття людини, її місця у світі та проблем самопізнання [31, c.522].

Діапазон напрямків образотворчого мистецтва, пропущених через призму самобутньої світоглядної системи і екстрапольованих на полотно, феноменально широкий: від примітивізму (з чіткими ознаками архетипності) до реалізму, гіперреалізму абстракціонізму, абстрактного експресіонізму, сюрреалізму й абстрактного сюрреалізму. Маневруючи пропорціями, ритмом, кольором, Іван Марчук творить на підсвідомості і впливає на підсвідомість [39, c. 203].

Іван Марчук – художник перехідних станів. У нього ніч на зламі світанку, в нього вечір зберігає тепло дня. Не літо, а «Кінець літа». Звідси це містичне світло, загадковий ефект його таємничої техніки: поглядом «обживаєш» картину, а від неї проміниться мінливе рухоме світло. Його темпера мерехтить і вібрує – бо це внутрішнє космічне світло, запалене Богом всередині його заворожених пейзажів, гостроликих апостолів, інопланетних квітів [35, c. 5].

В картині «Монологи» (Додаток А, Рис. 53) зображені три постаті. Це – частини людей, якесь шмаття, які повисли у повітрі, відірвавшись від землі. Такий образ –символ передає трагедію сотні тисяч людей, які були відірвані від землі і змушені переселятися кудись далеко [45, c. 111].

Кінець ХІХ – ХХ століття – час, за світовими вимірами не вельми великий, проте в історії українського мистецтва, він позначений таким розмаїттям високих художніх досягнень та видатних імен, що по-праву може вважатися його «золотою добою». ХХ століття подарувало ціле гроно талановитих майстрів народного живопису, які у своїй творчості розвивають барвисті й фантастичні образи, породжені уявою та реалізовані за законами стилістики народного малярства і українського декоративного розпису. Це  Марія Приймаченко,  Катерина Білокур, Іван Марчук.

Висновки до розділу 2

В контексті означеної класифікації, саме за смисловим узагальненням, ми розглянули метафорику художніх образів європейського, російського та українського мистецтва кінця ХІХ – ХХ ст. У розглянутих творах образотворчого мистецтва задум розкривається в зримих образах за допомогою метафор. Художники, зображуючи те, що доступне оку, виникає у глядача уявлення про найскладніші явища життя, часом приховані від людського погляду. Так внутрішній стан людини, найтонші порухи її почуттів знаходять свій вираз у зовнішньому прояві, відбивається на її обличчі, в русі тіла, жесті рук. Глибокі художні образи у живописі можна прочитати та усвідомити. Значно трудніше, але не менш важливо вловити те, що визначає своєрідність їхнього характеру образу, його соціальну значущість, зв'язок з навколишнім середовищем; вміти виокремити ті риси, з яких складаються типові образи певної епохи. До цього, однак, необхідно додати, що розуміння мистецтва немислиме без загальної культури, без знання історії та інших суміжних галузей мистецтва. Щоб глибоко зрозуміти та усвідомити характер явищ життя, відображених у мистецтві, відчути «дух часу», треба знати епоху, якій присвячено твір. Інакше багато чого, що буде для нас незрозумілим. У живописних полотнах, які ми розглядали у нашому дослідженні, слід шукати життєвого змісту, незалежно від найрізноманітніших засобів його прояву, та незалежно від того, в які шати старовинних легенд та образів він убраний.

**РОЗДІЛ 3. ЗАСТОСУВАННЯ МЕТАФОРИ ЯК ЗАСОБУ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ХУДОЖНЬО-ГРАФІЧНОГО ВІДДІЛЕННЯ**

3.1. Теоретичні засади розвитку творчих здібностей особистості

Рушійною силою і джерелом розвитку особистості є її творчі здібності. Проблема розвитку творчих здібностей завжди викликала інтерес дослідників. Вона знайшла своє відображення у працях таких вчених, як Б.Ананьєв, В.Асеєв, А.Матюшкін, М.Муканов, Я.Пономарьов, С.Рубінштейн, Д.Узнадзе, С.Степанов, Є.Варламова, Р.Ткач та інші.

Здібності, – за тлумаченням Педагогічного словника, – це індивідуальні можливості людини, від яких залежить успішність виконання певних видів діяльності. Здібності не надані від природи в готовому вигляді. Велике значення для їх розвитку мають задатки, однак, в кінцевому підсумку, здібності можуть формуватися лише в певних умовах життя i діяльності [36, с. 10]. Відповідно «задатки – це вроджені анатомо-фізіологічні особливості, серед яких найбільше значення мають особливості нервової системи» [33, с. 38]. Педагогічна енциклопедія прямо називає задатки «природними передумовами розвитку організму, органічною основою здібностей [29, с. 12]. Здібності — це психічні властивості індивіда, які є передумовою успішного виконання певних видів діяльності (набуття знань, умінь і навичок)» [36, с. 63].

С.Рубінштейн визначав «здібність» як складне утворення, що містить ряд психологічних особливостей особистості, без яких людина не була б здатна до будь-якої конкретної діяльності, і властивостей, які в процесі цієї діяльності виробляються. «Здібності – це закріплена в індивіді система узагальнених психічних діяльностей. На відміну від навичок, здібності – результат закріплення не способів дії, а психічних процесів, за допомогою яких ці дії регулюються» [36, c. 21].

К.Платонов, В.Чудновський, Б.Теплов розглядають здібності як якість, як індивідуально-психологічні особливості особистості, що призводять до успіху в будь-якої діяльності [33, c. 21]. Згідно Б.Теплову, здібності виникають на основі задатків, вроджених особливостей індивідуума. Вони не можуть виникнути поза діяльністю. На розвиток здібностей впливають темперамент, мотивація і самооцінка [15, c. 21].

В.Шадриков розглядає здібності з трьох позицій: індивіда, суб'єкта діяльності й особистості. На основі здібностей індивіда формуються здібності суб'єкта діяльності за рахунок розвитку інтелектуальних операцій (операційних механізмів). А постановка здібностей під контроль особистісних цінностей і смислів переводить їх у якість здібностей особистості, що забезпечує успішність соціального пізнання» [16, c. 21].

Т. Артем'єва підкреслює індивідуальність здібностей. Розвиток здібностей відбувається не тільки в діяльності, воно пов'язане з усією системою виховання, навчання, процесу спілкування і залежить від активності самого індивіда. Процес розвитку здібностей особистості – якісні зміни існуючих (наявних) здібностей [13, c. 213]. Тому Т.Артем'єва ділить здібності не за видами діяльності, а на потенційні і актуальні. Потенційні можливості визначаються як можливі новоутворення, що виникають на основі появи нових проблем і завдань, які потребують вирішення індивідом.

Актуальні здібності – здібності, що розвиваються в конкретних умовах будь-якого виду діяльності. Актуальні здібності складають лише частину здібностей потенційних. Розвиток потенційних здібностей можливий лише в соціальному середовищі з урахуванням психологічної природи індивіда. Здібність, згідно Т.Артем’євої, це вищий рівень розвитку психічних процесів; психічна діяльність особливої ​​якості, що виявляє в собі психічну активність, високу мотиваційну складову особистості, що веде до успішного виконання тієї чи іншої діяльності [6, c. 45].

Для розвитку здібностей (за В. Войтком) потрібні наступні чинники:

а) виховання, навчання і суспільний досвід індивіда,

б) умови життя i взаємовідносини з навколишнім середовищем,

в) усвідомлення індивідом значущості його діяльності [56, с. 33].

Б.Нікітін поділяє спеціальні здібності на два підтипи: репродуктивні i творчі, відповідно до характеру людської діяльності [62, с. 10]. Репродуктивні здібності – продукт навчання, тобто засвоєння раніше відкритого, запам'ятовування, повторення, тренування. Bci ці процеси -головний продукт традиційного навчання, в якому примусовість, як рушійна сила, є первинною [69, с. 190]. Репродуктивні здібності відрізняються тим, що визначають успішність відтворення людиною досвіду, вже накопиченого людством. Вони реалізуються в умовах повної інформації і виражаються в успішності оволодіння людиною знаннями, вміннями і навичками.

Творчі здібності – продукт індивідуального волевиявлення, самостійного розв'язання завдань і питань, самостійного розкриття закономірностей і зв'язків між предметами і явищами, продукт роботи мозку на шляху від відкриття істин, усім відомих, до відкриття істин, нікому не відомих. Це – продукт розвитку, причому розвитку вільного, за якого інтерес, захоплення i пристрасть – головні рушійні сили [38, с. 278].

Е. Фромм розглядає творчі здібності к вроджені потенціальні здібності, що дрімають в кожній людині [72, c. 17].

Л.Терстоуна зазначає, що розвитку творчих здібностей сприяють особливості темпераменту, здатність швидко засвоювати і породжувати ідеї. Творчі рішення приходять в момент релаксації, розосередження [69, c. 122].

С.Герберт, прихильник когнітивної психології, вважає, що творчі здібності не несуть будь-якої унікальності і не відрізняються від інших пізнавальних процесів [74, c. 100].

Дж.Гілфорд вважає креативність універсальною пізнавальною творчою здатністю. Основою креативності є мислення, яке спрямоване на пошук декількох варіантів вирішення проблеми і виходить за межі існуючих стандартів [56, c. 12].

А.Хуторський розглядає творчі здібності як креативні якості (образність, асоціативність, споглядальність, уяву, фантазія, ініціативність, здатність до генерації ідей, незалежність, схильність до ризику) особистості, що входять в інтеграційне поняття креативності [65, c. 21].

Н.Басова розуміє під творчими здібностями здатність суб'єкта до нестандартного, нешаблонного, оригінального виконання того чи іншого завдання [69, с. 68]. Н.Ветлугіна називає здібності творчими тоді, коли людина виявляє почуття нового під час використання минулого досвіду, знаходить варіативні рішення, виконуючи знайомі завдання [1, с. 77].

Д. Богоявленська, не ставить завдання охарактеризувати окремі творчі здібності, а прагне виділити інтегральні, комплексні характеристики творчого потенціалу особистості. Для Д.Богоявленської це поняття інтелектуальної активності, яке об'єднує як інтелектуальні, так і особистісні (наприклад, мотиваційні) компоненти [15, c. 112].

Творчі здібності є чинником і показником рівня творчої діяльності.

На думку М.Махмутова, творчість – це евристична діяльність, сутність якої у швидкому розумінні, швидкому сприйнятті нової ідеї, сутності поняття, в раптовому знаходженні прийому дії чи образу [13, с. 28]. Така діяльність характеризується високою емоційністю, великим інтересом суб’єкта до об’єкта (питання, завдання, предмету).

М.Вертгеймер, один із засновників гештальтпсихології, описує творчість як руйнування існуючого гештальта для побудови найбільш придатного до ситуації. Тому творчі здібності розуміються ним як психологічні особливості особистості, спрямовані на досягнення рівноваги.

З.Фрейд інтерпретував творчість як активність особистості, що виникає в процесі зняття внутрішньої напруги за допомогою перенаправлення енергії на досягнення соціально прийнятних цілей. Цей перехід енергії дослідник назвав сублімацією [38, c. 550].

Е.Яковлєва визначає творчість як реалізацію людиною власної індивідуальності. Д.Богоявленська, В. Петровський, С.Максимова розуміють творчість як прояв не адаптивної активності (прагнення вийти за рамки, потреба у висуванні оригінальних пізнавальних завдань, розгортання внутрішніх потенціалів [56, c. 149]

Б.Коротяєв зазначає: «творча діяльність є самостійним пошуком та створення нового продукту (в індивідуальному досвіді нового, невідомого наукового знання чи методу, але відомого, як правило, в суспільному досвіді) [62, с. 160].

Отже, творча діяльність — це складне утворення, яке з'являється лише в результаті спеціально організованих дій. При цьому слід пам'ятати, що «розвиток творчих здібностей — процес нелегкий, оскільки смислові утворення можуть існувати не тільки в усвідомленій формі, вони не піддаються безпосередньому довільному контролю. Кpiм того, вони завжди відображають відносини між мотивами різних рівнів i спрямувань, між потребами та засобами їх досягнення, діяльними здібностями, і тому не можуть бути дослідженими поза їх життєвим виявленням у цілісній ситуації [62, с. 165].

Поняття «творчість» включає в себе i «натхнення» і «творчу уяву». У психологічній літературі взаємозв'язок цих понять пояснюється так: «творчість вимагає зусиль, наполегливої роботи над поставленим завданнями». Чим наполегливіше людина, тим частіше виникає в її діяльності натхнення. Під натхненням розуміють особливе піднесення вияву творчих здібностей, під час якого виникають ідеї i розв'язуються завдання. Натхнення характеризується великою зосередженістю на завданні, активізацією пам'яті, творчої уяви, мислення та емоційним піднесенням. Творча праця є наслідком тривалої роботи мозку, продуктом значної попередньої підготовки і глибоко обдумування питання [69, с. 42].

Але творча, продуктивна діяльність повністю не відмежована від репродуктивної (відтворюючої). Вони взаємопов'язані i переходять одна в одну, оскільки кожна людина, створюючи щось нове, обов'язково спирається на здобуті раніше знання, досвід [72, c. 17].

В.Войтко пропонує класифікацію творчих здібностей: «загальні творчі здібності, які тією чи іншою мірою виявляються у всіх видах людської діяльності, наприклад, загальні розумові, пам'ять, увага та iн.; спеціальні творчі здібності, які відповідають вужчому колу вимог конкретної діяльності, наприклад, музичний слух – для музиканта, психомоторне чуття – для пілота» [72, с. 63]. Загальні творчі здібності, на відміну від спеціальних, реалізуються в широкому діапазоні видів діяльності і забезпечують успішність в найрізноманітніших галузях творчості. Ці здібності забезпечують готовність особистості до успішної діяльності незалежно від конкретного її змісту [69, c. 78].

Спеціальні творчі здібності пов'язані з конкретними видами творчої діяльності і забезпечують успіх в певних областях творчості. Можна виділити музичні, артистичні, хореографічні, літературні здібності, а також здатності до образотворчої, технічної, наукової, управлінської, педагогічної діяльності та ін. У кожному разі спеціальні здібності спираються на виділенні специфічних задатків і вимагають розвитку своєрідного набору особистісних якостей, що розвиваються в конкретному виді діяльності. Найбільш яскраво спеціальні творчі здібності проявляються в схильності людини, тобто в перевазі саме тих видів творчої діяльності, до яких є задатки [72, c. 10]. Аналогічну класифікацію здібностей подають i інші науковці, зокрема Р.Немов, Б.Нікітін, Б.Тєплов, В.Чудновський [29, c. 50].

М.Махмутов класифікує творчі здібності наступним чином:

- теоретичні творчі здібності (теоретичні дослідження, вирішення теоретичних навчальних завдань);

- практичні здібності (вирішення практичних навчальних завдань);

- художні (художнє відображення дійсності на основі творчого осмислення) [6, с. 54].

В.Кудрявцев і В.Синельников надають таку класифікацію творчих здібностей:

1) реалізм уяви – створення перш за все загального образу, тенденції розвитку об'єкта, перш ніж людина впише його в читку систему логіки і сформує конкретне уявлення про нього;

2) уміння бачити ціле раніше частин;

3) ситуативно-перетворювальний характер творчих рішень – здатність самостійно створювати альтернативу при вирішенні проблем, а не користуватися вже існуючими або нав'язаними;

4) експериментування [6, c. 130].

Творчі здібності мають складну структуру. Виділяють такі компоненти:

1. Мотивація. Показником є рівень усвідомлення необхідності творчого підходу до розв'язання тих чи інших завдань, усвідомлення недостатності шаблонного вирішення, яке не передбачає відкриття нових шляхів, способів, підходів до розв'язання того чи іншого питання.

2. Самостійність, характеризується самостійним вирішенням проблеми чи створенням нового продукту.

3. Інтелектуально-евристичний компонент передбачає існування пошукових елементів у розв'язанні творчого завдання. Показником наявності даного компонента у особистості є здатність адекватно сприймати, осмислювати проблему і підходи до її вирішення не з позиції давно відомих, а з нових, нестандартних, знайдених нею самою [13, c. 255].

Г.Леонтьєва виявляє головні показники творчих здібностей:

Бігкість думки – кількість ідей, що виникають в одиницю часу.

Гнучкість думки – здатність швидко і без внутрішніх зусиль переключатися з однієї ідеї на іншу, бачити, що інформацію, отриману в одному контексті, можна використовувати в іншому. Гнучкість - це добре розвинена навичка перенесення (транспозиції). Вона забезпечує вміння легко переходити від одного класу досліджуваних явищ до іншого, долати фіксованість методів рішення, вчасно відмовлятися від скомпрометованої гіпотези, бути готовим до інтелектуального ризику та до парадоксів.

Оригінальність – здатність до створення ідей, які відрізняються від загальноприйнятих, парадоксальних, несподіваних рішень. Вона пов'язана з цілісним баченням всіх зв'язків і залежностей, непомітних при послідовному логічному аналізі.

Допитливість – здатність дивуватися, цікавість і відкритість до всього нового.

Точність – здатність удосконалювати й надавати закінчений вигляд свого творчого продукту.

Сміливість – здатність приймати рішення в ситуації невизначеності, не лякатися власних висновків і доводити їх до кінця, ризикуючи особистим успіхом та репутацією

Уважність – уміння побачити і розпізнати творчу проблему.

Різнобічність мислення – уміння побачити в проблемі якомога більше сторін і зв'язків.

Конкретність мислення – здатність до аналізу творчої проблеми як системи.

Абстрактність мислення – здатність до синтезу творчої проблеми як системи.

Почуття гармонії – почуття організаційної стрункості та ідейної цілісності.

Незалежність мислення – неконформність оцінок і суджень навіть під тиском.

Толерантність мислення – конструктивна активність в невизначених ситуаціях.

Відкритість сприйняття – сприйнятливість до всього нового і незвичайного.

О.Кульчицька виділяє ще такі властивості творчої особистості: виникнення спрямованого інтересу до певної галузі знань ще в дитячі роки; зосередження на творчій роботі, спрямованість на обраний напрям діяльності; велика працездатність; підпорядкованість творчості духовній мотивації; стійкість, непоступливість у творчості, навіть упертість; захоплення роботою [56, c. 108].

В.Моляко вважає одним з основних якостей творчої особистості прагнення до оригінальності, до нового, заперечення звичного, а також високий рівень знань, умінь аналізувати явища, порівнювати їх, стійкий інтерес до певної роботи, порівняно швидке і легке засвоєння теоретичних і практичних знань в цій галузі, систематичність і самостійність в роботі [62, c. 45].

А.Матюшкін, беручи до уваги праці багатьох вчених-дослідників (Н.Лейтес, В.Теплов, В.Крутецький, Е.Ігнатьєв, В.Русалов, Т. Кудрявцев, Дж. Берлайн), до структури креативності включає: домінуючу роль пізнавальної мотивації; дослідницьку творчу активність, що виявляється в знаходженні нового, в поставленні і вирішенні проблем; можливість досягнення оригінальності рішень; можливість прогнозування і попередження; здатність до створення ідеальних еталонів, що включають високі естетичні, моральні, інтелектуальні оцінки [38, c. 207].

В.Клименко складовою творчих здібностей вважає психомоторику, обумовлюючи свою думку єдністю руху, дій, думки та енергопотенціалу людини. Головною умовою роботи механізму творчості, автор вважає оптимальний стан душі (мислення, почуття, уява) і тіла (енергопотенціал, психомоторика) та гармонійність розвитку всіх його складових. Лише тоді мислення, почуття, уява будуть знаходити нові завдання, психомоторика їх розв’язувати, а енергопотенціал давати життя [37, c. 16].

Процес розвитку творчих здібностей — складний i тривалий шлях від репродуктивної діяльності до власне творчої, найвищим виявом якої є створення чогось нового. Про той чи інший рівень розвитку творчих здібностей можемо говорити проаналізувавши їх за відповідними критеріями та показниками.

Ми визначаємо критерії розвитку творчих здібностей виходячи з їх структури і до основних відносимо: самостійність, евристичну діяльність (настроєність на пошук) і здатність створювати новий продукт. Показниками самостійності є здатність відмовлятися від нав'язування ідеї з метою висунення власної; вміння незалежно розмірковувати, самостійно аналізувати, оцінювати, робити висновки. Показниками евристичної діяльності є здатність прогнозувати, висувати гіпотези; вміння бачити суперечності; відшукувати нові прийоми і засоби розв'язання проблем; відбирати i обґрунтовувати вибір; переоцінювати відоме. Показниками здатності до створення нового продукту є фантазія (творча уява); асоціативне мислення; творче мислення; відсутність шаблонного підходу до розв'язання питання [15, c. 56].

Б.Каротяєв виділяє 3 рівні розвитку творчих здібностей:

— низький, або репродуктивний, коли всі описи, пояснення та виведення нових правил виконують за зразком i на основі чітких рекомендацій;

— середній, що характеризується вже набутим певним досвідом самостійної творчої діяльності, побудови нового, але на основі заданих спільних та відмінних ознак;

— високий, показником якого є повна самостійність в процесі розв'язання творчих завдань, при побудові нового продукту на основі власних оригінальних міркувань [34, с. 136].

Теоретичний аналіз понять «творчість», «здібності» і «творчі здібності» дозволяє нам дати власне визначення. Творчі здібності – синтез індивідуально-психофізіологічних особливостей особистості і нових якісних станів (змін у мисленні, сприйнятті, досвіді життєдіяльності, мотиваційній сфері), що виникають в процесі нової для індивіда діяльності (в процесі вирішення нових проблем, завдань), що веде до створення суб'єктивно або об'єктивно нового продукту.

Креативність ми розглядаємо як якісну зміну психіки індивіда, що впливає на весь досвід її життєдіяльності, характеризується прийняттям нетипових рішень, інтересом до дослідницької діяльності, саморозвитку, і дозволяє створювати принципово нові ідеї, продукти.

Процес розвитку творчих здібностей веде до виникнення креативності, стійкої властивості особистості з високою мотивацією до творчої діяльності. Творчі здібності властиві кожному індивіду, вони виникають і розвиваються в процесі творчої діяльності.

3.2.Використання метафори для розвитку творчих здібностей студентів

Розвиток творчих здібностей студентів художніх спеціальностей є однією з найважливіших проблем мистецької освіти. Художньо-педагогічна підготовка спрямована на розвиток здібностей студентів до творчої інтерпретації образів сприйняття і уявлення в самостійній зображально-творчій діяльності. Одним з основних завдань процесу навчання студентів мистецького факультету педвузу є розвиток їх творчих здібностей [37, c.111]. Розвиток творчих здібностей студентів потребує відповідного освітнього простору і забезпечення педагогічних умов:

1. Виявлення особистісних інтересів студентів, як підґрунтя для подальшого планування і організації навчального процесу. Опора на життєвий досвід студента і його навчальний інтерес до предмету розвиває ініціативу, уважність, стимулює уявлення студентом власного бачення вирішення проблеми.

2. Вільний вибір завдань і навчальних проектів. При цьому необхідно відбирати проблемний матеріал, що корелює з унікальними інтересами та уподобаннями кожного студента. Незважаючи на те що в силу обмеженості навчального часу індивідуальний підхід не завжди можливий, його можна замінити на групову роботу, де буде незамінний метод вільного вибору, при якому надається можливість вибрати групу з відповідним колективом і завданнями.

3. Створення творчої атмосфери. Необхідно, наскільки це можливо, занурити студентів у таке середовище і систему відносин, які стимулювали б його найрізноманітнішу творчу діяльність.

4. Створення ситуацій мотивації, при яких у студентів формується максимальний пізнавальний і творчий інтерес не тільки до результату, але і до самого процесу досягнення цих результатів.

5. Залучення студентів у творчий процес – від учасників вимагається максимальна концентрація сил (здатності розвиваються тим успішніше, чим частіше у своїй діяльності людина добирається до «межі» своїх можливостей і поступово піднімає рівень все вище і вище). Важливо створити умови інтеграції особистих інтересів в колективні. Набуті знання в сукупності з спільною ініціативою важливо реалізувати не тільки в навчальній діяльності, але і в виробничому та повсякденному житті.

6. Демонстрація результатів як забезпечення наочності завершення процесу, також для розуміння важливості досягнутого і живому інтересу до продовження подальшого творчого шляху. Виконання перерахованих вище умов розвитку творчих здібностей студентів має відбуватися поетапно [34, c. 75].

Аналізуючи зростання інтересу до метафори різних наук, пов'язаних з вивченням свідомості, слід зазначити, що метафора в останні десятиліття стала сприйматися як засіб, що сприяє розумінню основ мислення, процесів створення образу світу: «Людина не стільки відкриває схожість, скільки створює її» [38, c. 114]. Метафора виступає способом пізнання не тільки матеріального, а й ідеального світу, механізмом отримання нової інформації про навколишню дійсність [15, c. 33]. Вона є засобом творчої діяльності і механізмом розвитку творчих здібностей особистості.

Сьогодні, коли в науці все більш популярними стають ідеї самоорганізації непередбачуваних процесів, в епоху стрімко наступаючих змін, метафоризація (процес утворення метафор) як динамічний аспект мислення, як синтетичний метод пізнання займає чи не центральне місце серед способів, що активно реагують на запит інформаційного суспільства. Більш того, науковцями було встановлено прямий зв’язок метафори і новизни: креативна метафора являє собою нехай маленьке, але відкриття. Креативність як здатність породжувати незвичайні ідеї, відхилятися в мисленні від традиційних схем і швидко вирішувати проблемні ситуації, вимагає від студентів наявності певного комплексу розумових і особистісних якостей. У структурі креативних здібностей студентів здатність до створення метафор є самостійним компонентом [56, c. 24].

М.Холодна розглядає «метафоричність» як показник креативності - комплекс інтелектуальних властивостей, що виявляються в готовності працювати в фантастичному, «уявному» контексті, як схильність до використання символічних, асоціативних засобів для вираження своїх думок, уміння в простому бачити складне, в складному – просте [72, c. 17].

Отже одним з найбільш значущих чинників, що забезпечують розвиток креативності студентів, є метафорична творчість, мета якої – вирішення за допомогою метафор проблемних і пізнавальних ситуацій, що дозволяють розглядати конструювання метафори як творчий процес.

Процес створення метафори складається з певної послідовності творчих етапів і в цілому вимагає від студентів наявності комплексу якостей, які є компонентами креативного мислення. Таким чином, процес метафоризації, спираючись на уяву, за допомогою оригінального і незалежного мислення формує образи, які в реальності не існують, і при вирішенні «образної» і / або «смислової» проблеми виявляються інтелектуальною творчою діяльністю. Механізм конструювання метафори можна уявити як ряд розумових операцій [36, c. 56].

На першому етапі відбувається виникнення авторського задуму і пошук основи метафори – об'єкта, що дозволяє студенту висловити свою ідею і приховані інтереси. При асоціативному пошуку виникають образи і поняття, з них студент вибирає ті, які працюють на його задум. Задум метафори – це прагнення суб'єкта назвати усвідомлюване, але ще «необдумане» нове шляхом використання вже відомого. Тому метафора завжди є похідною цього комплексу, і як результат забезпечує індивідуальний творчий процес [37, c. 22].

На другому етапі відбувається вибір допоміжного об'єкту, який є образним компонентом. Тут і виникає головна складність: з чим порівнювати основу метафори, яке ввести припущення, в якому образі знайти потенційно закладену силу, що руйнує межі неможливого, здатну наблизити далеке і підняти буденне [1, c. 31].

І третій етап – синтез: створення в уяві «ідеальної реальності» з метою отримати новий смисловий результат з багатоплановими асоціаціями. Саме в цій «взаємодії несумісного», а точніше, між ознаками і асоціативними комплексами, які їм відповідають, і створюється новий об'ємний змістовний образ, який реалізує задум автора [6, c. 115].

Вивчення проблеми застосування метафори і метафоризації в навчальному процесі для розвитку творчих здібностей студентів дозволяє виявити ряд необхідних педагогічних умов:

1. Застосування системного підходу розвитку художньо-творчих здібностей студентів як властивості функціональної системи мозку, що реалізуються в конкретній образотворчої діяльності, де практична робота є найважливішою умовою і засобом цих здібностей. Зауважимо, що розвиток художньо-творчих здібностей залежить від особистісних особливостей студента, від психолого-педагогічних методів і мотиваційних чинників розвитку цієї особистості, де головними є саморегуляція і самоактуалізація (як прагнення особистості до більш повного виявлення власних можливостей). Системний підхід у вивченні творчих здібностей особистості служить універсальним методологічним принципом сучасної науки.

2. Створення проблемно-пошукових ситуацій і завдань (навчальних вправ), які обумовлюють початок мислення, а сама активна розумова діяльність протікає в процесі постановки і вирішення проблеми. Проблемна ситуація є необхідною умовою у розвитку творчих здібностей студентів.

3. Оволодіння учнями знаннями і технологіями, які сприяють досягненню творчих успіхів у формуванні художньо–образного, асоціативного та метафоричного сприйняття, мислення і відображення, декоративно-орнаментального бачення, стилізації та інтерпретації натури.

4. Створення потреб студентів до образотворчої діяльності при формуванні в них мотивації до розвитку своїх художньо-творчих здібностей [38, c. 222].

Теоретичне дослідження метафори, а також аналіз її практичного застосування виявив, що для створення метафор необхідний певний рівень  розвитку уяви. А щоб метафора була незвичайною, красивою, глибокою, необхідні оригінальність (як здатність по-новому сприймати речі) і сприйнятливість (чутливість до деталей, суперечностей, невизначеності).

Основний механізм утворення метафор – це встановлення зв'язку між основним об'єктом і допоміжними. Саме на цьому етапі багато чого залежить від здатності студента встановлювати оригінальні асоціації, бути спроможним подивитися з іншого боку на щось давно відоме. На думку С.Мідника, «суть творчості – в здатності долати стереотипи на кінцевому етапі розумового синтезу і в широті поля асоціацій: чим віддаленими є елементи узяті з різних областей для вирішення проблеми, тим більш креативним виявляється результат» [6, c. 136].

Можна зробити висновок, що на сьогоднішній день не має однозначного визначення творчих здібностей та єдиного підходу до їх структурування. Проте, більшість науковців сутністю творчих здібностей вважають здатність породжувати нові, оригінальні ідеї, ефективно вирішуючи проблемні ситуації.

Для розвитку творчих здібностей та виявлення її динаміки необхідно керуватись показниками креативності особистості, дотримуватись етапів її становлення та забезпечити відповідні педагогічні умови.

Знання різновидів та особливостей метафор, вміння створювати їх у навчальному і творчому процесах сприяє розвитку творчих здібностей студентів і значно підвищує результати самої навчально-творчої діяльності.

3.3. Методичні рекомендації та вправи щодо розвитку творчих здібностей студентів в процесі застосування метафор

Нами проаналізовано робочі програми з живопису Київського університету імені Бориса Грінченка (кафедра образотворчого мистецтва та дизайну, розробники – ст. викладач О.Конопко, ст. викладач Г.Задніпряний, ст. викладач Н.Прохорова), Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького (кафедра образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва, розробник – доцент М.Стась), Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди (розробники – викладачі О.Смірнова, Т.Носаченко) та ін.

У вступних частинах програм Київського університету імені Бориса Грінченка зазначається, що засвоєння теоретичних знань під час лекцій і їх поглиблене вивчення та застосування під час самостійної роботи і практичних занять сприяє розвитку у студентів світобачення, розширенню художнього світогляду, розумінню історичного розвитку процесу створення художніх творів. Наголошується також на особливому значенні індивідуальної роботи, проблемі розвитку творчих здібностей.

На основі аналізу робочих програм, нами було розроблено методичні рекомендації використання метафори як засобу розвитку творчих здібностей студентів, що є технологією активізації та вдосконалення механізмів уяви, наочно-образного мислення, психологічних складових творчих здібностей. Результатом впровадження методичних рекомендацій має бути гармонійна самоактивізована особистість, яка вважає сенсом свого життя безперервну самореалізацію та самовдосконалення [6, c. 55].

Таким чином у нашому дослідженні ми виокремили три основних етапи процесу створення метафори і відповідно до них розробили методичні рекомендації, використання яких сприяє розвитку творчих здібностей студентів.

Під час першого етапу, коли відбувається виникнення авторського задуму і пошук основи метафори, одним із варіантів є використання принципу словесного необмеженого семіозису. При асоціативному пошуку виникають образи і поняття, з них студент вибирає ті, які працюють на його задум [63, c. 84].

«Якщо кинути в ставок камінь, водою розійдуться концентричні кола, що втягують у свій рух на різній відстані з різними наслідками латаття й очерет, паперовий кораблик і поплавець рибалки. Предмети, що існували кожен сам по собі, перебували в стані спокою або дрімоти, ніби оживають: вони змушені реагувати, взаємодіяти один з одним. Так само й слово, що випадково засіло в голові, поширює хвилі вшир і вглиб, викликає нескінченний ряд ланцюгових реакцій, витягаючи при цьому звуки й образи, асоціації й спогади, уявлення та мрії. Процес цей тісно пов’язаний із досвідом і пам’яттю, з уявою і сферою підсвідомого й ускладнюється тим, що розум не залишається пасивним, він увесь час втручається, контролює, приймає або відкидає, творить або руйнує» [16, c. 28].

Асоціація подібна до кинутого у ставок каменя, що викликає взаємодію нічим не пов’язаних досі предметів. Асоціації — це відбиття у свідомості людини взаємозв’язків предметів і явищ дійсності. Особлива цінність асоціацій зумовлена тим, що творча діяльність завжди характеризується дефіцитом вихідної інформації, а додаткову інформацію у творчому пошуку необхідно не тільки знаходити, а й творити, наприклад, шляхом генерування й комбінування асоціацій. Саме на активізацію генерування асоціацій спрямований принцип словесного необмеженого семіозису [38, c. 453].

Джерелами виникнення асоціацій можуть бути:

* функції об'єктів;
* елементи системи — підсистеми;
* паралельні системи; різні надсистеми;
* подібність за різними ознаками;
* контрастні об'єкти і явища;
* емоційна значущість.

Одна з дієвих технік яку можна застосовувати на цьому етапі – техніка візуалізаціїї мислення або ментальні карти. Ментальні карти малюються у вигляді схеми з центром і «гілками», що розходяться від нього. На гілках розміщуються слова або малюнки. Це показує нескінченну різноманітність можливих асоціацій, а отже, невичерпність можливостей мозку [63, c. 122].

На другому етапі відбувається вибір допоміжного об'єкту, який є образним компонентом. Тут і виникає головна складність: з чим порівнювати основу метафори, яке ввести припущення, в якому образі знайти потенційно закладену силу, що руйнує межі неможливого, здатну наблизити далеке і підняти буденне [38, c. 461].

І третій етап – синтез: створення в уяві «ідеальної реальності» з метою отримати новий смисловий результат з багатоплановими асоціаціями. Саме в цій «взаємодії несумісного», а точніше, між ознаками і асоціативними комплексами, які їм відповідають, і створюється новий об'ємний змістовний образ, який реалізує задум автора.

Третій етап становить найбільший інтерес при вирішенні комплексу педагогічних завдань, головною з яких є розвиток творчої уяви. Метод синтезу забезпечує не тільки накопичення практичних умінь і навичок, а й аналізує раніше отриману інформацію. Художній образ тут розглядається як художній твір, недомовлений, побудований на імпульсах і рухах, що спонукають до того чи іншого рішення. Цей єтап реалізується за допомогою типів метафор за формою вираження: метафора-метаморфоза, метафора-персоніфікація, метафора-каламбур [69, c. 150].

В основі метафори-метаморфози лежить перетворення однієї форми чого-небудь на іншу форму, що супроводжується зміною зовнішнього вигляду, створюючи образ «героя з тисячею облич». Метаморфоза людини в архаїчних образах акцентує увагу на її безсмерті, переродженні. Метафора-метаморфоза може розкриватися при ефекті сприйняття, так званому принципі паралаксу, що стверджує: образ сприйняття об’єкта змінюється в результаті зміни позиції глядача, і ефект паралаксу стосується об’єктів, які близько розташовані до глядача. Основні прийоми створення образу:

* біомеханічному (ґрунтується на синтезі органіки та механіки, тісного зв’язку між людиною, річчю і середовищем);
* біоморфізму (рослинна і тваринна тематика);
* антропоморфізму (використання елементів людського тіла та його пози);
* хай-тек (перенесення в просторову структуру об’єкта технічних деталей [80, c. 115].

Метафора-персоніфікація постає тоді, коли ознаки істоти переносяться на неістот (предмети, явища, поняття, тварини), тому персоніфікацію ще називають одухотворенням, уособленням. Метафора-персоніфікація найчастіше переходить у алегорію. До метафри-персоніфікації входять антропоморфічні метафори, які допомагають людям відчути вкоріненість в бутті, віднайти національну самоідентичність. Наприклад, українці в образі чайки вбачають вдову, в образі журавля – українську діаспору, в образі крука – сотників, хорунжих УПА. Для української ментальності характерною є персоніфікація усієї природи, переходи в різні модуси буття, але не злиття частин антропоморфного і зооморфного як різних щаблів буттєвості [73, c. 211].

Метафора-каламбур – це силувана суміжність між двома чи більше образами. Силувана суміжність – ще один тип суміжності у метонімії, або, іншими словами, зоровий каламбур. До таких образів застосовують постмодерністичне поняття «образи-гаманці» [69, c. 130]. Специфіка образів-гаманців полягає у сполученні декількох або більше значеннях і залежно від того, як буде прочитаний образ, відкриється певне відділення гаманця з відповідним значенням.

Таким чином, відповідно до зазначеної теми дослідження було розроблено методичні рекомендації та вправи щодо використання метафори як засобу розвитку творчих здібностей студентів. Цей комплекс має спрямувати студентів на створення ідейно-образної концепції художнього образу засобами тропів, що розвивають творчі здібності, емоційну та інтелектуальну сферу.

Висновки до розділу 3

На нашу думку, розвиток творчих здібностей студентів художніх спеціальностей може відбуватися у процесі вивчення фахових дисциплін на основі: організованого систематичного навчання, аналізу та обговорення художніх творів, збільшення кількості варіативних навчально-творчих завдань та вибору методів їх виконання, застосування індивідуалізованих та додаткових завдань за темами, творчих завдань на розвиток уяви та фантазії; організації творчих студентських виставок і спілкування з творчими особистостями. Застосування навчальних завдань щодо вивчення основ метафорики і застосування метафори в творчій діяльності сприятиме розвитку творчих здібностей студентів.

Таким чином, при конструюванні метафори необхідно звертати увагу на багатозначність властивостей і ознак образу, вміння вибрати те, що буде сприяти здійсненню задуму. З одного боку, це бачення визначається знанням і досвідом суб'єкта, з іншого – виступає як проблема асоціативного когнітивного навчання.

Як видно з наведеного прикладу, в процесі конструювання метафори визначається об'єкт включається в усі нові зв'язки і в силу цього проявляє все нові властивості. Тут багато що залежить від здатності студента знаходити аналогії, встановлювати асоціації, бути здатним подивитися по-іншому на щось давно і добре відоме. Проведений аналіз дозволяє розглядати метафоричні здібності як творчі і пізнавальні. Ці здібності інтегруються (проявляються системно) в режимі взаємодії.

**ВИСНОВКИ**

Основна проблема магістерської роботи – метафорика художнього образу у живописі – розглядається в контексті означеної класифікації художнього образу, а саме за смисловим узагальненням. Результати проведеного дослідження дозволяють зробити наступні висновки.

1. Проведений огляд й аналіз культурологічної, мистецтвознавчої та педагогічної літератури свідчить, що художній образ був предметом досліджень і публікацій багатьох авторів. Разом з тим, тема метафорики художнього образу до сьогодні не була предметом комплексного дослідження і тому вона є актуальною. Використання ряду загальнонаукових та спеціальних методів дає можливість системного висвітлення заявленого аспекту художньо-практичної діяльності майстрів живопису кінця ХІХ-ХХ століття.
2. На основі розглянутих часових проміжків (кінець ХІХ – ХХ ст.) та в контексті означеної класифікації, саме за смисловим узагальненням художнього образу, ми дослідили метафорику художніх образів європейського, російського та українського мистецтва. В розглянутих творах образотворчого мистецтва задум художнього образу розкривається за допомогою засобів тропу. Щоб якомога краще зрозуміти та усвідомити характер явищ життя, відображених у мистецтві, відчути «дух часу», треба знати епоху, якій присвячено твір.
3. Проведено значну кількість мистецтвознавчих описів та аналізів творів мистецтва задля того, щоб виявити яку **роль метафора відіграє у створенні художнього образу.** Встановлено, що образи змінювались разом зі світоглядом людей, їхнім відношенням до оточуючої дійсності, зокрема політичним, економічним загальнокультурним становищем суспільства кожної конкретної доби. Відмічено, що рівень художньої якості твору залежить від чуття і уміння автора обирати для реалізації задуму найбільш вдалий комплекс засобів виразності.
4. Здійснено аналіз виражальних засобів відтворення мотивів на основі художнього описання творів авторів різних стилів. Важливим завданням було вловити те, що визначає своєрідність характеру образу, його соціальну значущість, зв'язок з навколишнім середовищем; зуміти виокремити ті риси, з яких складаються типові образи певної епохи.
5. В результаті проведеного аналізу та узагальнення зібраної інформації визначено, що в залежності від стилю й художніх смаків доби та авторського задуму живописці використовують дуже широкий арсенал образної інтерпретації, що дає можливість різноаспектного відтворення метафорики в художньому образі.

5. Розглянуто проблему застосування метафори як засобу розвитку творчих здібностей студентів художньо-графічного відділення. Отже, щоб створити метафору треба задіяти такі риси творчого мислення, як гнучкість і здатність до перенесення (аналогізування). А щоб метафора була незвичайною й гарною, необхідна оригінальність як здатність по-новому поглянути на речі, і сприйнятливість, тобто бачення відтінків і нюансів.

Процес метафоризації можливий тільки за припущення можливості подібності в реальному житті непорівнянних сутностей, тобто цей процес спирається на творчу уяву. Процес створення метафори передбачає послідовність розумових операцій, взаємодія яких визначає креативність мислення, тому здатність до конструювання метафори може показати рівень розвитку креативності.

6. Проаналізовано робочі програми з живопису на художньо-графічних факультетах. І з’ясовано, що даній темі відводиться дуже скромне місце. На основі опрацьованого історично–теоретичного матеріалу дослідження запропоновано методичні рекомендації та деякі вправи для використання метафори як засобу розвитку творчих здібностей студентів.

Впровадження методичних рекомендацій має сприяти розвитку творчого потенціалу студентів, їх самореалізації та самовдосконаленню.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Алпатов В. М. Композиция в живописи / Владимир Михайлович Алпатов. – М.: Искусство, 1964. – 132 с.
2. Алпатов М.В. Этюды по истории Западно-Европейского искусства / Михаил Владимирович Алпатов. – М.: Академия Художеств СССР, 1963. – 222 с.
3. Алпатов М., Анисимов Г. Живописное мастерство Врубеля / Михаил Владимирович Алпатов. – М.: Лира, 2000. – 232 с.
4. Ананьев Б. Г. К психологи студенческого возраста / Б. Г. Ананьев // Современные психолого-педагогические проблемы высшей школы. – Л.: ЛГУ, 1974. – С.5-8.
5. Антонович Є.А. Нариси з історії українського мистецтвознавства. Історія українського мистецтва в працях вчених київської школи кінця ХІХ – початку ХХ століття [Навч.посіб.] / Є. А. Антонович, І. М. Удріс. – Київ – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2004. –273 с.
6. Анцибол М. М. Особенности организации педагогического процесса / Мария Михайловна Анцибол. – М.: Просвещение, 1990. – 159 с.
7. Арутюнова Н. Д. Теория метафоры: сборник: Пер. с анг., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М. : Прогресс, 1990. – 512 с.
8. Безвершук Ж.О Культурологія / Ж.О. Безвершук,О.В. Щербакова. – К.: Знання, 2010. – 326 с.
9. Бенуа А.Н. История русской живописи в 19 веке / Александр Николаевич Бенуа. – М.: Республика, 1993. – 173 с.
10. Берестовская Д.С. Культурология / Диана Сергеевна Берестовская. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2003. – 392с.
11. [Бродская Н. В.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%BE%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F,_%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F_%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0) [Фовисты. Из истории французской живописи XX века](http://www.ozon.ru/context/detail/id/106195/) / Наталья Валентиновна Бродская. – СПб.: Аврора, 1996. – 158 с.
12. Верига В. І. Нариси з історії України (кінець XVIII- початок ХХ ст.) / Василь Іванович Верига. – Л.: Світ, 1996. – 447 с.
13. Виготський Л.С. Психологія мистецтва / Лев Семенович Виготський. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.
14. Всеобщая история искусств в шести томах / [ред. Б.В.Веймарн, Б.Р.Виппер, А.А.Губер, М.В.Доброклонский, Ю.Д.Колпинский, В.Ф.Левинсон-Лессинг, А.А.Сидоров, А.Н.Тихомиров, А.Д.Чегодаев]. – М.: Искусство, 1960. – 508 с.
15. Гильман Р.А. Творческое развитие личности в художественно-педагогической деятельности / Монография. Магнитогорск: МаГУ, 2000. – 221 с.
16. Гильман Р.А. Теория и практика развития творческой активности личности студента в системе высшего художественно-педагогического образования: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра.пед.наук: 13.00.08 / Р. А. Гильман. – Магнитогорск, 2001. 44 с.
17. Гнедич П. П. История искусства / Пётр Петрович Гнедич. – М.: ЭКСМО, 2002. – 848 с.
18. Гоян, Я. «Щоб люди жили, як квіти цвіли...» : Марія Приймаченко / Я. Гоян // Присвята : есе. / Я. Гоян. — К., 2001. — С. 314-345.
19. Давиденко Г. І. Історія зарубіжного мистецтва XIX – початку XX століття: навч. посібник. [для студ. вищ. навч. закл.]/ Ганна Іванівна Давиденко. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 400 с.
20. Давыдова М. В. Многообразие форм послевоенной жанровой живописи / М. В. Давыдова // Очерки современного советского искусства. – М., 1975. – Вып. 2. – С. 118-132.
21. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств / Нина Александровна Дмитриева. – М.: АСТ-ПРЕСС, 2004. – 623 с.
22. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ – початку ХХ століття / А. А. Жаборюк. – К.: Либідь, 1990. – 310 с.
23. Естетика: [навч. пос.] / Газнюк Л.М., Могильова С.В., М’яснікова Н.О., Салтан Н.М. – К.: Кондор, 2011. – 124 с.
24. Естетика: [навч. пос.] / Л.Т.Левчук, Д.Ю.Кучерюк, В.І.Панченко; За заг. ред. Л.Т.Левчук. – К.: Вища шк., 2000. – 399 с.
25. Закович М. М. Культурологія / Микола Михайлвич Закович. – К.: Знання, 2007. – 567 с.
26. Захарченко М. В. Традиции в истории: опыт типологической интерпретации / М. В. Захарченко. – СПб. : СПбГУПМ, 2002. – 192 с.
27. Зингер Е. Проблема целостности и искусство молодых / Е. Зингер // Творчество. – 1978. – № 5. – С. 14-15.
28. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство / Татьяна Валериановна Ильина. – М.: Высшая школа, 2000. – 421 с.
29. Искусство и образование // Журнал методики, теории и практики худ. образования и єстетического образования. – 2007. – №6 (50).
30. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия [ред. Горкина А.П.]. – М.: Росмэн, 2007. – 200с.
31. Історія української культури [ред. Крип’якевич І. П.] – К.: Либідь, 1994. – 651с.
32. История зарубежного искусства: Учебник [ред. М.Т. Кузьмина, Н.Л. Мальцева] 4-е, доп. изд. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 504 с.
33. Каплунович И.Я. О психологических различиях мышления двумерными и трехмерными образами / И.Я. Каплунович // Вопросы психологии. – 2003. - №5. - С. 67.
34. Кирцер Ю. М. Рисунок и живопись: практ. Пособие / Юрий Михайлович Кирцер. – М.: Высш. шк., 2005. – 272 с.
35. Ковальчук О. В. Українська академія мистецтв / О. В. Ковальчук. – Образотворче мистецтво, 2003. – № 1. – С.4-6.
36. Коновець С. В. Підготовка вчителя образотворчого мистецтва / Світлана Володимирівна Коновець. – К.: Рівне, 2002. – 75 с.
37. Коротяев Б.И. Учение – процес творческий / Борис Иванович Коротяев. – М.: Просвещение, 1989. – 158 с.
38. Костюк Г. С. Навчально-виховний процес і психологічний розвиток особистості / Григорій Силович Костюк. – К.: Рад. шк., 1989. – 608 с.
39. Крвавич Д. П. Українське мистецтво [навч. посібник] / Д. П. Крвавич, В.А. Овсійчук, С.О. Чеперанова у 3 ч. – Л.: Світ, 2005.- Ч.3 – 268 с.
40. Крючкова В. А. Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика. / Виктория Александровна Крючкова – М.: Белый город, 2006. – 315 с.
41. Крючкова В. А. Кубизм. Орфизм. Пуризм / Виктория Александровна Крючкова. – М.: ОЛМА-Пресс, 2000. – 117 с.
42. Кузьмина М. Т. История зарубежного искусства/ М.Т. Кузьмина, Н.Л. Мальцева. – М.: Изобр. иск., 1980. – 317 с.
43. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис ХІХ – початку ХХ ст. / Зоряна Лильо-Откович. – К.: Балтія-Друк, 2007. – 120 с.
44. Маныч Л. М. Поэтика русской пейзажной живописи второй половины 1950-х - 1970-х годов: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавчих наук: спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Л.М.Маныч. – Москва, 2007.–20 с.
45. Марія Приймаченко: альбом / авт.-упоряд. Н. Велігоцька. — К.: Мистецтво, 1994. — 131 с.
46. Матвєєва Л.Л. Культурологія: навчальний посібник / Лілія Леонідівна Матвєєва. – К.: Либідь, 2005. – 512 с.
47. Мелик-Пашаев А. А. В мире искусства. Словарь основних терминов / Александр Александрович Мелик-Пашаев. – М.: Искусство в школе, 2001. — 384 с.
48. Мовчан В.С. Етика: [навч. посібник] / Віра Степанівна Мовчан. – К.: Знання, 2007. – 483 с.
49. Найден, О. Панно-«вазон» «Сонячник життя» Марії Приймаченко : досвід аналізу одного твору / О. Найден // Народне мистецтво. — 2003.— № 1-2. — С.10-11.
50. Нарис історії культури України [ред. Попович М. В.]. – К.: Артек, 1978. – 715 с.
51. Никодеми Г. Техника живописи /Генрих Никодеми. – М.: ЄКСМО, 2005. – 144 с.
52. Новая философская энциклопедия [ред. Стёпин В. С.]. – Т.4. – М.: Мысль, 2001. – 359 с.
53. Новітній філософський словник / [уклад. Грицанов А. А.]. – Мінськ: Книжковий Будинок, 1999. – 412 с.
54. Островский Н.К. Рассказы о русской живописи / Н. К. Островский. – М.: Наука. 1971. – 72 с.
55. Павлова О.Ю. Історія української культури / Павлова Олена Юріївна. – К.: Центр учбової літератури, 2013. – 340 с.
56. Пасічний А. М. Образотворче мистецтво / А. М. Пасічний. – Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2003. – 216 с.
57. Педагогический словарь / [ред. И.А.Каиров]. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1960. – Т.2. – 766 с.
58. Петкова С. М. Справчник по мировой культуре и искусству. 4-е изд. / Светлана Михайловна Петкова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – 507 с.
59. Полікарпов В. С. Лекції з історії світової культури / Віталій Семенович Полікарпов. – К.: Знання, 2000. – 359 с.
60. Популярная художественная энциклопедия [ред. Полевой В. М.]. – Т.1. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 106 с.
61. Рудницька О. П. Основи викладання мистецьких дисциплін / О. П. Рудницька. – К.: АПН України, 2002. – 183 с.
62. Сарабьянов Д. В. Історія російського мистецтва кінця XIX - початку XX століття / Дмитрий Владимирович Сарабьянов. – М.: Галарт, 2001. – 304с.
63. Серль Дж.Р. Метафора // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 315.
64. Серюлль М. Энциклопедия импрессионизма / Морис Серюлль, Арлетт Серюлль. – М.: Республика, 2005. – 295 с.
65. Скляренко Г. М. Українське мистецтво другої половини ХХ ст.: регіональні проблеми та загальний контекст / Г. М. Скляренко // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – № 1. – С. 67-78.
66. Смирна Л. І. Український мистецький нонконформізм / Л. І. Смирна // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. : в 2 кн. – Київ, 2006. – Кн. 2. – 214 с.
67. Сокольникова Н. М. История изобразительного искусства в 2-х т. / Наталья Михайловна Сокольникова. – М.: Академия, 2007. – Т.1. – 304с.
68. Стародуб К. И. Рисунок и живопись: от реалистичного изображения к условно-стилизованному: учебное пособие / К. И. Стародуб, - Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 190 с.
69. Стасевич В.Н. Пейзаж. Картина и действительность / Виталий Николаевич Стасевич. – М.: Импульс, 2006. – 184 с.
70. Степовик Д.В. Українське мистецтво першої половини ХІХ століття / Дмитро Власович Степовик. – М.: Мистецтво, 1982 . – 191 с.
71. Судак В.О. В класах Академії мистецтв. // З досліджень про Т.Г.Шевченка. – К., 1968. - № 12. – С.17.
72. Українська культура в європейському контексті / [Ю.П.Богуцький, В.П.Андрущенко, Ж.О.Безвершук, Л.М.Новохатько]. – К.: Знання, 2007. — 679 с.
73. Трибис Е. Е. Живопись. Что о ней должен знать современный человек / Елена Евгеньевна Трибис. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – 384 с.
74. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Борис Андреевич Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 224 с.
75. Фаворский В. А. О композиции / Владимир Андреевич Фаворский. - М.: Творчество, 1967. – 110 с.
76. Федоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж 18 – начала 20 века / Александр Александрович Федоров-Давыдов. – СПб.: Сад искусств, 1956.– 318 с.
77. Шестакова, О. Одкровення і загадки Марії Оксентіївни / О. Шестакова // Народне мистецтво. — 2008. — № 1-2. — С. 4-9.
78. Шинкарук М.«Гороховий звір» М. Прий­маченко / М. Шинкарук // 100 найвідоміших шедеврів України. — К., 2004. — С. 490-493.
79. Ягодовская А.Т. О пейзаже / Анна Тимофеевна Ягодовская. – М.: Советский художник, 1963. – 72с.
80. Ягодовская А.Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная середа в живописи 60-х-70-х годов / Анна Тимофеевна Ягодовская. – М.:Советский художник, 1985. – 184 с.

**СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ**

Рис. Б. 1. Вінсент ван Гог «Їдаки картоплі», 1885 р.

Рис. Б. 2. Вінсент ван Гог «Червоні виноградники в Арлі», 1888 р.

Рис. Б. 3. Дієго Марія Рівера «Людина на роздоріжжі», 1934 р.

Рис. Б. 4. Дієго Марія Рівера «Тріумф революції», 1926 р.

Рис. Б. 5. Поль Гоген «Звідки ми? Хто ми? Куди ми йдемо?», 1897 р.

Рис. Б. 6. Анрі Матісс «Розмова», 1908-1912 рр.

Рис. Б. 7. Фріда Кало «Зламана колона», 1944 р.

Рис. Б. 8. Фріда Кало «Госпіталь Генрі Форда», 1932 р.

Рис. Б. 9. Сальвадор Далі «Сталість пам’яті», 1931 р.

Рис. Б. 10. Марк Шагал «Прогулянка», 1918 р.

Рис. Б. 11. Марк Шагал «Над містом», 1918 р.

Рис. Б. 12. Енді Уорхол «32 банки супа Кемпбелл», 1962 р.

Рис. Б. 13. Віктор Васнецов «Іван-Царевич на Сірому Вовку», 1889 р.

Рис. Б.14. Архип Куїнджі «Місячна ніч на Дніпрі», 1880 р.

Рис. Б.15. Архип Куїнджі «Українська ніч», 1876 р.

Рис. Б. 16. Архип Куїнджі «Христос в Гетсиманському саду», 1901 р.

Рис. Б. 17. Михайло Врубель «Демон летить», 1899 р.

Рис. Б. 18. Михайло Врубель «Демон повалений», 1902 р.

Рис. Б. 19. Михайло Врубель «Демон, що сидить», 1890 р.

Рис. Б. 20. Микола Реріх «Небесний бій», 1911-1914 рр.

Рис. Б. 21. Микола Реріх «Ангел Останній», 1912 р.

Рис. Б. 22. Олександр Дейнека «Текстильниці», 1927 р.

Рис. Б. 23. Олександр Дейнека «Оборона Петрограду», 1928 р.

Рис. Б. 24. Казимир Малевич «Дівчата в полі», 1930 – 1931рр.

Рис. Б. 25. Казимир Малевич «Червоний квадрат», 1915 р.

Рис. Б. 26. Казимир Малевич «Чорний квадрат», 1915 р.

Рис. Б. 27. Мстислав Добужинський «В ротах. Зима в місті», 1904 р.

Рис. Б. 28. Мстислав Добужинський «Із життя Петрограду в 1920 р.», 1920 р.

Рис. Б. 29. Павло Філонов «Людина споконвічна»

Рис. Б. 30. Павло Філонов «Переродження людини», 1915 р.

Рис. Б. 31. Павло Філонов «Мати», 1916 р.

Рис. Б. 32. Павло Філонов «Голови», 1910 р.

Рис. Б. 33. Павло Філонов «Страта», 1905 р.

Рис. Б. 34. Павло Філонов «Нарвські воріта», 1929 р.

Рис. Б. 35. Павло Філонов «Люди і звірі», 1923–1924 рр.

Рис. Б. 36. Павло Філонов «Дві чоловічі фігури», 1938 р.

Рис. Б. 37. Павло Філонов «Наліт», 1938 р.

Рис. Б. 38. Павло Філонов «Образи», 1940 р.

Рис. Б. 39. Марія Приймаченко «Синій бик», 1947 р.

Рис. Б. 40. Марія Приймаченко «Весілля», 1971 р.

Рис. Б. 41. Марія Приймаченко «Катерина співає пісню»,

Рис. Б. 42. Марія Приймаченко «Роман і Оксана»,

Рис. Б. 43. Марія Приймаченко «Галя на весілля запрошує»,

Рис. Б. 44. Марія Приймаченко «Сватання»,

Рис. Б. 45. Марія Приймаченко «Після весілля хрещеного батька та матку хрещену везуть до магазина»

Рис. Б. 46. Марія Приймаченко «Соняшник», 1963 р.

Рис. Б. 47. Катерина Білокур «Все йде, все минає», 1950 р.

Рис. Б. 48. Катерина Білокур «Портрет племінниць художниці», 1937-1939 рр.

Рис. Б. 49. Катерина Білокур «Портрет Надії Білокур», 1941 р.

Рис. Б.50. Катерина Білокур «Квіти за тином», 1935 р.

Рис. Б. 51. Катерина Білокур «Буйна», 1944-47 рр.

Рис. Б. 52. Тетяна Яблонська «Ворог наближається», 1945 р.

Рис. Б. 53. Іван Марчук триптих «Монологи», 1986 р.