

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет мистецтв

Кафедра образотворчого мистецтва

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ І. О. Красюк

« ____ » _____ 2020 р.

Реєстраційний № _____

« ____ » _____ 2020 р.

**ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА ВІТЧИЗНЯНІЙ ГРАФІЦІ КІНЦЯ
XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ**

Магістерська робота студентки
факультету мистецтв,
групи ОМ-м-15
ступеня вищої освіти «магістр»
спеціальності 014 Середня освіта
(Образотворче мистецтво)

Скірко Анастасії Олександрівни

Керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент
Удріс Ірина Миколаївна

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS ____ Кількість балів ____

Голова ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	7
1.1. Історіографія, методологія та термінологія з предмету дослідження.....	7
1.2. Типологія жіночих образів у європейському мистецтві кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.....	18
1.3. Розвиток європейської графіки кінця ХІХ – початку ХХ століття.....	28
Висновки до розділу 1.....	38
РОЗДІЛ 2. ОБРАЗИ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ГРАФІЦІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	39
2.1. Розвиток української графіки кінця ХІХ – початку ХХ століття.....	39
2.2. Жіночі образи в творчому доробку вітчизняних графіків кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.....	47
Висновки до розділу 2.....	56
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТУ.....	57
3.1. Поняття, функції та структура художньо-образного мислення.....	57
3.2. Методичні аспекти розробки комплексу навчальних завдань «Жіночий портрет» для розвитку художньо-образного мислення студентів.....	66
Висновки до розділу 3.....	69
ВИСНОВКИ.....	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	74
ДОДАТКИ.....	82
Додаток А.....	82
Додаток Б.....	96
Додаток В.....	107
Додаток Г.....	120

ВСТУП

Актуальність теми. Глобалізація сучасного світу викликала низку нових протиріч між особистістю і суспільством, у тому числі загострила проблему ідентичності людини та її самоідентифікації, радикальніше за усе змінився соціально-економіко-політичний статус жінки. Проблема «жінка і суспільство» є складною, багатоаспектною та дискусійною. З царини суспільно-політичної практики вона наразі висунулася до сфери науково-теоретичних досліджень філософів, соціологів, істориків, культурологів. У цьому аспекті необхідним є звернення до культурної спадщини межі XIX – XX ст., коли проблема статі обговорювалася надзвичайно широко [36; 37; 43].

Суспільно-гуманітарні науки досліджують зміни в структурі її ідентичності та у процесах ідентифікації, проте у вітчизняних дослідженнях недостатнім є застосування гендерного підходу до вивчення мистецтва Новітнього часу. Разом із тим в міжнародному і вітчизняному соціокультурному процесі помітну роль відіграють різноманітні твори графічного мистецтва, зокрема спрямовані на комунікацію з широкою цільовою аудиторією. За таких умов актуальним стає художнє осмислення образу жінки Новітнього часу в європейському та вітчизняному графічному мистецтві.

Українська культура кінця XIX – першої третини XX ст. увібрала в себе цілий комплекс проблем, що існували упродовж всього наступного розвитку мистецтва і не втратили своєї актуальності й дотепер [4; 23; 47]. Сучасне світосприйняття знову вимагає нового ставлення до взаємодії інтернаціонального і національного, загального і особливого, новітнього і традиційного.

Твори графіки були і залишаються яскравими компонентами художнього життя й виразниками стильових орієнтирів на кожному з етапів розвитку мистецтва.

Отже ознайомлення з теоретичними, історичними, методичними та практичними аспектами графіки виступає ваговою складовою підготовки художника-педагога, що обумовлює актуальність відповідного напрямку досліджень мистецтвознавчого й педагогічного спрямування.

Соціокультурна та стильова проблематика розкриття жіночих образів в образотворчому мистецтві розглянуто наукових працях В.Бранського, К.Карагоди, В.Кардапольцевої, Ю.Лотмана, М.Патрикєєвої, О.Юхніної та інших.

Графіка кінця ХІХ – першої третини ХХ століття є сталим предметом уваги багатьох вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців, зокрема А.Андрейканича, А.Будника, П.Белецького, Л. Владича, Ю.Герчука, П.Говді, О.Голубця, Д.Крвавича, О. Лагутенко, І.Монашерової, Я.Тугенхольда, І.Удріс та інших.

Методичні аспекти побудови художнього образу у навчально-творчих роботах висвітлено у працях С.Беляєвої, М.Волкова, І.Красюк, В.Кузіна, Н.Ломаєвої, Л.Медведева, І.Посталовського, Ю.Ушанєвої та інших.

Не зважаючи на досить багатий мистецтвознавчий матеріал стосовно теми дослідження, в ньому бракує висвітлення питання специфіки створення та сприйняття жіночого образу у графічному мистецтві. Також бракує цілеспрямованих досліджень, присвячених розвивальним можливостям створення жіночого образу у фаховій підготовці студентів мистецьких спеціальностей.

Мета дослідження: виявити динаміку та художні особливості жіночих образів у європейській та українській графіці кінця ХІХ – початку ХХ століття, обґрунтувати специфіку їх використання у навчальному процесі художників-педагогів.

Для реалізації мети поставлені наступні взаємопов'язані **завдання:**

- проаналізувати стан дослідження проблеми у фаховій літературі;
- охарактеризувати загальноєвропейські тенденції розвитку графіки і значення друкованої графіки у мистецькому процесі;

- простежити роль жіночих образів в європейському мистецтві та їх типологію
- виявити чинники становлення української графіки кінця XIX – початку XX століття;
- дослідити особливості використання жіночих образів у вітчизняній графіці досліджуваного періоду;
- обґрунтувати методичні аспекти використання графіки фаховій підготовці художників-педагогів.

Об’єкт дослідження: європейська та українська графіка кінця XIX – початку XX століття як соціокультурне явище.

Предмет дослідження: жіночі образи у графіці та розвивальні можливості їх використання у навчальному процесі.

Хронологічні рамки охоплюють 1880-ті – початок 1930-х рр. На цьому часовому відтинку мистецтво графіки у Європі, а також Західній і Східній Україні розвивалося синхронно, починаючи від модерну і символізму. Мистецтво графіки першої третини XX ст. можна розглядати як цілісне явище, яке мало розвій на всьому терені України і знаходило продовження за її межами.

Комплексний підхід та специфіка об’єкту дослідження зумовлені сукупністю таких **методів як:** історико-культурологічний аналіз, синтез, систематизація, періодизація, класифікація історичних фактів і процесів, наукової літератури та джерел; контент-аналіз літературних джерел, наукових матеріалів, здобутків образотворчого мистецтва та дизайну для виявлення основних тенденцій розвитку графіки; композиційний та порівняльно-стильовий художній аналіз з метою обґрунтування та вивчення історичного досвіду в умовах модернізації та реформувань.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає у здійсненні оглядового мистецтвознавчого аналізу стильової еволюції європейської та

української графіки протягом кінця XIX століття – початку XXI століття та з'ясування типології та особливостей використання жіночих образів. У дослідженні виявлено основні тенденції та закономірності розвитку графічного мистецтва означеної доби.

Практична значущість. За результатами магістерського дослідження розроблені навчально-методичні матеріали, що можуть бути корисними у подальшій розробці занять з композиції, питань мистецтвознавчого напрямку, підготовці лекцій з історії мистецтва, практичних занять з рисунку в системі художніх навчальних закладів України.

Структура та обсяг магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел, який налічує 100 позицій. Загальний обсяг магістерської роботи 139 сторінок, основний зміст викладено на 71 сторінці, роботу доповнено додатками.

РОЗДІЛ 1. ЖІНОЧИЙ ОБРАЗ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1. Історіографія, методологія та термінологія з предмету дослідження

Методологічну основу дослідження складають принципи історико-культурологічного та системного підходу до висвітлення явищ, на основі комплексного використання джерел, що уможлиблює об'єктивне теоретичне осмислення розвитку вітчизняної графіки кінця ХІХ – ХХ ст. Загальна картина розвитку європейської та української графіки означеної доби постає як складна цілісність. У дослідженні в цій складній цілісності виявлено наскрізні лінії і відступи від них, позначено певні напрями, у кожному напрямі розкрито ієрархії і детермінацію художніх явищ. Художні явища розглянуто не лише у статичному стані, але й у процесі становлення і розвитку, деколи в процесі перетворення, переходу на інший шлях. Загальну картину розвитку української графіки показано як існування відкритих систем, сприйнятливих до впливів і взаємодії.

В контексті нашого дослідження було використано такі методи, як історико-культурологічний аналіз, синтез, класифікація історичних фактів і процесів, наукової літератури та джерел з метою вивчення й узагальнення теоретичних даних, семіотичний, контент-аналіз літературних джерел, композиційний та порівняльно-стильовий художній аналіз творів мистецтва. Комплексний підхід у дослідженні сприяє отриманню всебічної та більш достовірної інформації. Застосування термінологічного методу дослідження зумовило визначення основних термінів і понять, які будуть опорними в процесі висвітлення даної теми.

Для дослідження соціокультурних змін у створенні та сприйнятті жіночих образів в образотворчому мистецтві нами розглянуто наукові праці В.Бранського,

К.Карагоди, В.Кардапольцевої, Ю.Лотмана, М.Патрикеевої, О.Юхніної. Не дивлячись на значний інтерес спеціалістів різних галузей знання (культурологів, мистецтвознавців тощо) до жіночої тематики в художній культурі Новітнього часу, спеціальних досліджень, що всебічно досліджують графічне мистецтво з позицій гендерного підходу у нинішній час недостатньо.

Стиль модерн як явище художньої культури починає привертати увагу дослідників вже у період свого існування і розвитку, тобто з самого початку ХХст. З найбільш вагомих робіт з історії стилю слід виділити дослідження Я. Тугенхольда. У 1950-60 роки починається період заперечення цінностей модерну, знову ж зацікавленість ним у світі та у вітчизняному мистецтвознавстві проявляється лише у 70-ті роки. Зі значних робіт варто назвати дослідження Д.В.Сраб'янова «Стиль модерн» (1989), у якій розглянуто основні проблеми формотворення та історія становлення стильової мови.

Важливими для створення цілісної картини розвитку мистецтва графіки кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. стали праці Л.Буткевич, Б.Віппера, Ю.Герчука, Л.Медведєва, С.Хеллера. В 1960-ті роки значною подією стало видання шеститомної «Історії українського мистецтва», де у статтях М.Батіга, А. В'юника, Б.Лобановського, Л. Попової, А. Шпакова вперше широко і аналітично висвітлено процес розвитку графічного мистецтва від другої половини ХІХ ст. до 1917 р. і далі у 1920 – 1930-ті рр., відповідно до прийнятої в радянському мистецтвознавстві періодизації та розподілу на жанри [49, с. 12]. Перу Л. Владича належать такі ґрунтовні дослідження в галузі українського образотворчого мистецтва, як «Мовою графіки», «Український політичний плакат», «Живі традиції», «Майстри плакату» [13, с. 5]. Владич надає рецензії найцікавіших дипломних робіт, відзначає оригінальне творче бачення, цікаве композиційне вирішення та розмаїтість зображальних засобів виконавців.

Значним внеском у висвітлення новітнього українського мистецтва є праця О. Голубця «Мистецтво ХХ століття: український шлях». Українському графічному мистецтву ХХ ст. присвячено також кілька фундаментальних монографій О. Лагутенко, таких як: «Українська графіка першої третини ХХ століття, загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку», «Українська графіка ХХ століття» та «Нариси з історії української графіки ХХ століття». Найбільшу увагу приділено розгляду станкової і книжкової графіки. Автор, зосереджує увагу на стилістичних особливостях художньої мови дає уявлення про полістилізм нової української графіки та ключ до зв'язування домінуючих стилістичних напрямів у графіці 1900 – поч. 1930-х років. Мистецтво графіки означеної доби розглянуто як цілісне явище, яке мало розвиток на всьому терені України і знаходило продовження за її межами [48, с. 1].

Композиційно-видові питання плаката визначають проблематику статті А. Андрейканіча «Плакат: його види і жанри», який відзначає такі різновиди плаката, як рекламний, пропагандистський, соціальний. Проте, зважаючи на сучасну практику застосування плаката, поза увагою автора залишаються різновиди плаката, які потребують інших критеріїв визначення. Вагомий внесок у розгляд українського видовищного плаката належить Буднику А.В. У його дисертації «Засоби і прийоми дизайну українського видовищного плакату першої третини ХХ ст.» детально висвітлюються провідні аспекти проблеми. композиційні прийоми та художні засоби українського плаката першої третини ХХ ст.

З метою визначення своєрідної специфіки побудови жіночих образів у мистецтві графіки кінця ХІХ – початку ХХ століття як конкретного художнього явища, ми вважаємо необхідним окреслити термінологічну базу, що може виступає підґрунтям до розуміння внутрішньої сутності графічного мистецтва досліджуваного періоду.

У межах нашого дослідження важливо розкрити поняття «образ» та «художній образ», який у графічному мистецтві виступає формою мислення. За різними дефініціями «художній образ» – «загальна категорія художньої творчості, форма трактування та освоєння світу з позиції певного естетичного ідеалу шляхом створення об'єктів, що естетично впливають» [98], «форма відображення (відтворення) об'єктивної дійсності в мистецтві з позиції певного естетичного ідеалу» [69].

У мистецтві поняття «образ» розглядають у двох аспектах. У першому – як позначення образу конкретного героя, наприклад, боярина Морозова Сурікова; як означення прийому чи засобу художньої виразності (метафора, гіпербола, порівняння). В другому образ інтерпретується як цілісна форма відображення реального світу, як художня модель цього світу, що втілюється у певному художньому творі. У будь-якому разі поєднання загального і конкретного в їх взаємодії є невід'ємною властивістю-якістю художнього образу [56, с.181].

Термін «художній образ» трактується як акт і результат творчого втілення, перетворення дійсності. У кінці XIX – початку XX століття виникають «анти-образні» концепції мистецтва, які ставлять під сумнів категорію художнього образу, однак в зарубіжній та вітчизняній естетиці це поняття зберігає, аж до наших днів, статус загальної естетичної категорії. Художній образ в широкому розумінні виступає в якості «першооснови» мистецтва, що містить в собі всі основні компоненти і особливості художньої творчості в цілому. Особливості художнього образу обумовлені специфікою видів і жанрів мистецтва, а також характером матеріалу, в якому втілюється той чи інший зміст.

Розглядаючи підходи, за допомогою яких можна аналізувати художній образ як предмет вивчення, вважаємо за доречне зазначити два підходи, обстоювані А. Мігуновим: «Перший – це виокремлення у такому вивченні власне естетичних і художніх проблем, таких, як особливості художнього відображення, типізація та

узагальнення, умовність художнього образу. Другий підхід пов'язаний зі зверненням до різних аспектів філософського аналізу із долученням матеріалу психології, семіотики та інших наукових дисциплін, що само собою виводить вивчення образу за межі художньої специфіки» [61]. Художній образ від початку його створення (у мистецькому творі) і до моменту сприймання опосередковано вбирає у себе комплексне відображення світогляду певного суспільства у всіх його проявах, мобілізує і задіює у себе основні чинники, що сприяють цілісному сприйманню певного твору. Зокрема, йдеться про суспільно-історичний досвід, географічне місцезнаходження суб'єкта сприймання, його психологічні особливості, естетичний смак, спеціальність та інші особливості [56].

Ю. Борєв зазначає, що «художній образ – це алегорична, метафорична думка, яка розкриває одне явище через інше» [99], а в О. Ніколаєва знаходимо таку думку: «У першому наближенні можна скористатися метафорою чарівного дзеркала, яке не просто відображає, але змінює і перетворює все, на що воно спрямоване. Цим дзеркалом є мистецтво. Все, що потрапляє під його відображення, стає іншим. Людина може закам'яніти і змінити свій вигляд (скульптура), душевне хвилювання перетворюється на потік звуків (музика), прекрасна жінка перетворюється на різнокольорові нерівні мазки (живопис). При цьому виходить не копія життя... а якась інша форма життя, пов'язана з реальністю, але з нею не збігається. Це і є світ художніх образів» [57, с.74].

В контексті нашого дослідження з поняттям «образу» пов'язаним є поняття «символу». Найголовнішою його функцією є комунікація та трансляція історичного досвіду. Існують різні тлумачення поняття «символ» і його треба розглядати з різних боків, маючи на увазі, що всі вони діалектично взаємопов'язані. Філософський енциклопедичний словник визначає «символ» (з грец. – знак) як умовне позначення якого–небудь предмета, поняття або явища; художній образ, що умовно відтворює усталену думку, ідею, почуття. Символ дає митцеві можливість

сконцентрувати в композиції широке коло життєвих явищ і перебільшувати зображуване [46, с. 221].

В історії естетичної думки найбільш повно класична концепція символу була розроблена саме символістами кінця XIX – початку XX ст. Зокрема, вчений Г. Гадамер у праці «Загальні риси філософської герменевтики», зазначає, що символ певною мірою тотожний грі, він не відсилає сприймаючого до чогось іншого, а сам втілює в собі своє значення, сам виявляє свій зміст, як і твір, що ґрунтується на ньому. Тим самим Г. Гадамер знаменує руйнування класичного розуміння символу й намічає нові підходи до нього, на яких буде ґрунтуватися естетика постмодернізму й багато арт-практик другої половини XX століття [51, с. 112]. Слід зауважити, що образність виступає найважливішою властивістю символу, тому багато вчених підходять до поняття символу через образ. Кожен символ є образом, проте образ можна вважати символом лише за певних умов. Символ «виростає» з образу, або починає умовно виражати якийсь абстрактний сенс, що органічно не пов'язаний власне з образом. На відміну від звичайних предметів і речей, які є в повсякденному оточенні людини і дозволяють розглядати себе у творі, символ «працює» інакше – він ніби сам «вдивляється» в людей і вимагає прочитання, розгадки, знання певного контексту [60, с.280].

Еволюція образів у мистецтві пов'язана з категорією стиля. У загальному значенні стиль постає як якість певної культури, що відрізняє її від будь-якої іншої, як конструктивний принцип побудови культури. Стиль предмету або явища виявляє характер його матеріального і духовного функціонування всередині даної культури. На думку Медведєва В. Ю. стиль в мистецтвах – історично сформована відносно стійка спільність образної системи відмінних засобів і прийомів художньої виразності творів мистецтва, обумовлена єдністю ідейно-сміслового змісту і перейнята певним світовідчуттям. Це загальне для мистецтв визначення може бути

конкретизоване але з урахуванням сутності та особливостей різних класів мистецтв їх видів та жанрів [58, с. 107].

У вітчизняному мистецтвознавстві склалися різні тенденції щодо вивчення поняття «стилю», зокрема цікавим є історичний огляд наявних трактувань, що запропонував О.Лосєв [53]. У мистецтвознавстві найбільш розповсюдженим є розуміння «стиля» як характеристики доби (Б.Віппер, М.Гінзбург, Б.Парахонський та ін.), розуміючи під ним систему найбільш загальних якостей та ознак, що відрізняє мистецтво конкретного історичного періоду [100, с.10]. У другій половині ХХ ст. сформувалося розуміння «стилю» як характеристики індивідуальної творчості. Отже, варто розмежувати поняття художнього стилю як загальної тенденції та авторського, індивідуального стилю в творчості, який презентує притаманність особливих рис конкретному автору. Саме тому митець може працювати у межах відповідного художнього стилю і, водночас, демонструвати нові моделі втілення даного стилю крізь призму власного світобачення і художньої майстерності (наприклад, творча спадщина А.Мухи в контексті стилю модерн).

Стиль в пластичних мистецтвах – категорія формальна, бо вона є «спільність пластичної мови, спільність художньої форми». Коли ми визначаємо стиль, ми «вимірюємо» перш за все елементи форми, – зазначає Н.Філічева [92]. Кожен стиль є місцем зосередження певних ідей. Після Ренесансу, стверджує Д.В. Сараб'янов, європейське мистецтво робить перші кроки від стилю до стильових напрямків. За його думкою, стиль має власну закономірність руху. [77, с.270]. Ю.Борєв відзначає низку факторів, властивих стилю: фактор творчого процесу, фактор соціального буття твору, фактор художнього процесу, фактор художнього спілкування.

Сучасні дослідники трактують «стиль» як синтетичне поняття, генетично пов'язане з поняттями різного рівня існування художньої культури, такими як художній напрямок, художній метод, художня епоха. Якщо художній напрямок у мистецтві – це історико-художня категорія, що означає принципову загальність

художніх явищ протягом певного часу, а художній метод – це сукупність принципів художньо-образного мислення, що склалася історично, то стиль – історично обумовлений специфічний спосіб відображення буття, вираження естетичного відношення людини до світу, спосіб переробки й осмислення дійсності в образи мистецтва [100].

Похідним від поняття стилю є «стилізація» (франц. *stilisation*, англ. *Stylization* – наслідування стилю) – навмисна імітація художнього стилю, характерного для будь-якого автора, жанру, течії, для мистецтва і культури певного соціального середовища, народності, епохи. Нерідко пов'язана з переосмисленням художнього змісту, що становить основу імітованого стилю. В образотворчому та декоративному мистецтві під цим терміном також розуміють узагальнення зображуваних предметів і фігур за допомогою умовних прийомів; найбільш характерна стилізація для орнаменту, завдяки чому об'єкт зображення стає мотивом візерунка. У станковому мистецтві стилізація вносить риси підвищеної декоративності [75, с. 2].

Процес еволюції жіночих образів у графіці досліджуваного періоду пов'язаний з провідними стильовими напрямками кінця XIX – XX ст. Так неабияку увагу до жіночих образів виявили митці модерну. Модерн (від франц. «*moderne*», новітній, сучасний), який самі представники цього напрямку називали «Ар-нуво» у Бельгії й Франції, у Німеччині – «Югенстиль», в Австрії – «Сецесіон», у Великобританії – «*Modern style*», в Італії – «Ліберті», у США – «Тіффані», у Польщі – «Сецесія». У вітчизняній літературі найчастіше використовуються терміни «Ар-нуво» і «Модерн». Характерними для модерну є такі риси: гнучкі, хвилеподібні закруглені лінії, асиметрія, природні форми, романтизм, чуттєвість, декоративність, зацікавленість міфологічними персонажами та алегоричними мотивами, звернення до фольклору. Однак найхарактерніша риса Ар-нуво – відмова від історичних стилів, що дало підстави вважати його першим міжнародним стилем Новітнього

часу [11, с. 151]. Арт Деко відомий як «джазовий модерн», «зигзаг модерн» та «обтічний модерн» – стилістичне спрямування, пов'язане з декоруванням, коштовними матеріалами, витонченими формами, які втілюють певний казковий, «голлівудський» стиль життя. На характер Арт Деко вплинули модерн, віденський Сецесіон, німецький союз майстрів Веркбунд, концепції «Баухауса», російський конструктивізм і голландський рух «Де Стейл», а також кубізм [82, с. 2].

Для дослідження різноманітних змістових і формальних аспектів мистецтва графіки вважаємо необхідним визначитися з поняттям «жанр». Термін «жанр» – поняття загальне, що відбиває найбільш істотні властивості та зв'язки явищ світу мистецтва, сукупність формальних і змістовних особливостей твору. Жанри сформовані наборами умов, багато творів використовують кілька жанрів за допомогою запозичення і об'єднання цих умов [29]. В образотворчому мистецтві провідні жанри визначаються за предметом зображення. Подальша, більш дрібна жанрова диференціація обумовлена тим, що в художній творчості поєднуються пізнавальні, ідейно-оцінні, образно художні елементи, а кожен витвір мистецтва має ще й певне функціональне призначення. Оскільки кожному жанру притаманні властиві тільки для нього засоби художньої виразності, жанр може бути визначений як тип твору мистецтва в єдності специфічних властивостей його форми і змісту [30]. Графіка вбирає до себе майже весь набір жанрів, характерних для зазначеного періоду і є відображенням тієї епохи, в якій вона та існує.

Ключовим поняттям нашого дослідження є графіка, яка сприймалась як мистецтво чорного і білого, але наприкінці XVIII – початку XIX ст. збагатилася новим змістом. Це зумовлено розвитком поліграфії і поширенням каліграфічно чіткого, контрастного лінійного малюнка, зручного для друкованої продукції. Графіка (від грец. «графо» – пишу, креслю, малюю), стала визначатись як вид образотворчого мистецтва, що включає малюнок і друковані художні твори (гравюру, літографію і ін.), які ґрунтуються на мистецтві малюнка, але володіють

власними образотворчими засобами і виразними можливостями. Так, крім контурної лінії, до основних образотворчих засобів графіки також належать штрих, пляма, світлотінь, фактура. Найбільша ознака графічного твору – особливе ставлення зображуваного предмета до простору, роль якого багато в чому виконує фон паперу, «повітря чистого аркуша» В. А. Фаворського [18, с. 6]

Серед тлумачень графіки слід відмітити, що О.Лещинський розглядає її як «один з видів образотворчого мистецтва, який включає до свого складу рисунок і твори, що засновані на мистецтві рисунки, але володіють власними образотворчими засобами і виразними можливостями» [21, с.5], а у монографії «Радянська книжкова графіка» Ю.Герчук визначає графіку як «мистецтво накреслення» [19, с.3]. С. Беляєва у підручнику «Спецрисунок і художня графіка», визначає графіку як «вид образотворчого мистецтва, що включає рисунок, а також дуже широке та різноманітне коло друкованих художніх творів: ілюстрації в книгах і газетах, плакати, різноманітні гравюри, поштові та грошові знаки, емблеми та багато іншого» [6, с.5]. Сучасна дослідниця вітчизняної графіки досліджуваної доби О. Лагутенко описує графіку наступним чином: «Графіка оперує лінією, яка сама по собі не існує в природу. Лінарне зображення може бути абстрактним і логічним як слід відшліфованої думки. А може бути миттєвим і недомовленим, неначе мимоволі кинутий закоханий погляд... однак власне графіка спирається на таку фундаментальну основу, як два кольори – чорний та білий...» [49, с. 17]. Лаконічність графічної образотворчої мови свідчить не про її бідність, а про її специфіку. Живопис збуджує емоції, а графіка — думки та уявлення від дійсності, вона близька до слова.

У житті суспільства графіка відіграє особливу роль. Вона тісно зв'язана з реальністю, яка швидко змінюється, використовується у пресі, пропаганді, рекламі, промисловості та побуті, естетизує ті галузі нашого життя, які недосяжні іншим видам мистецтва. Графіці властива особлива ефективність взаємодії з суспільним

життям, оскільки вона оперативна, мобільна, відкрито публіцистична, набуває особливого значення в період змін у суспільстві. У ній об'єднуються індивідуальність та масовість, при сприйнятті графічних образів включаються як зорові, так і незорові асоціації [31].

Цьому виду мистецтва можуть бути властиві ретельність об'ємно-просторової побудови, ґрунтовність студіювання природи, виявлення структури предмета, але майстер може обмежитися і збіглим враженням, умовним позначенням предмета, звертаючись до уяви глядача; незакінченість і лаконізм при цьому служать одним з головних засобів виразності. Ємність образу часто досягається економією і концентрацією художніх засобів, образотворчими графічними метафорами, несе у собі не конкретний образ речі, а як би уподібнення, іносказання, в ньому виникає коливання між реальним образом та знаком. За призначенням графіку класифікують на репродукційну, яка була особливо популярною у ХІХ ст. до виникнення фотографії; супроводжуючу (ілюстрації до книг, часописів); плакатну; промислову (етикетки, рекламні зображення, афіші); підготовчу, де розрізняють начерк (ескіз), етюд; самостійну, що здійснює естетичну та художню функції [31].

Друкована графіка представляє собою низку відбитків (естампів), які зроблені з певних твердих поверхонь за допомогою різних технік друку. Зображення може бути відбито на камені, металі, дереві, лінолеумі за допомогою плоскої, високої або заглибленої техніки друку. Кожен з таких відбитків є кінцевим результатом і має художню цінність. Слід зауважити, що у межах нашого дослідження ми будемо використовувати поняття друкованої та тиражної графіки як тотожні, розуміючи їх масовий репродукційний характер. На думку А. Андрейканіча графіка поділяється на два головних види – рисунок та друковану графіку [3]. До останньої автор відносить такі різновиди, як станкову, книжково-журнальну та газетну, прикладну (промислову), виділяючи в окремий її різновид плакатну графіку, а сам плакат визначає як вид друкованої графіки, що належить до її окремого різновиду

плакатної графіки, виконується за проектами мистців у різних графічних та живописних техніках.

Значну кількість мистецьких творів, що ілюструє концептуальні положення нашого дослідження, представляє плакат, тож вважаємо за доцільне визначитися із розумінням «плаката», хоча у спеціальній літературі немає чіткого визначення й класифікації плаката. Він увібрав у себе найкращі досягнення станкової та книжкової графіки, фотографії та типографіки і є невід’ємною частиною візуальної культури, потужним засобом масової інформації. Особливість художньої мови плаката визначається тим, що він має сприйматися з великої відстані, привертати увагу на тлі інших засобів візуальної інформації, тому зазвичай виконується він на аркушах великого розміру. Афіша (як і плакат) є одним із рекламно-інформаційних засобів привернення уваги і розглядається воно як інформативний, психологічний і комерційний інструмент, залежно від того, які цілі переслідуються. Афіша – це рекламне або довідкове листове видання, що сповіщає про певний культурний захід. На афішах широко рекламуються різноманітні шоу, концерти, театральні і музичні прем’єри, спортивні заходи, презентації, виставки тощо [3].

1.2. Типологія жіночих образів у європейському мистецтві кінця XIX – першої третини XX століття

Образ жінки в образотворчому мистецтві – це без перебільшення вічна тема, до якої знову і знову звертаються митці, сублимуючи свої власні відчуття й бачення стосовно загадкової й неосяжної жіночої сутності [83]. Репрезентацію типології жіночій образності в європейському мистецтві другої половини XIX – початку XX століття доцільно розглядати в динаміці масової свідомості епохи. Аналіз домінуючих типів жіночих образів і основ їх функціонування дозволить виявити їх

залежність від історико-культурної ситуації та показати взаємозв'язок між змінами соціальної парадигми жінки та еволюцією жіночого образу у мистецтві.

У різні часи, в різні епохи був свій ідеал жінки з точки зору її зовнішнього вигляду й внутрішнього світу, її особистості. Для первісного суспільства – це продовжувач роду. Не випадковим є, що перші зображення людини в давньому мистецтві – це статуетки жінок (Рис. А.1.2.1.) як символи родючості і продовження роду. Обличчя не позначене, оскільки для первісної людини, ймовірно, особа не усвідомлювалася як предмет гідний поклоніння і зображення. У Давній Греції, навпаки, краса сприймалася як дар богів. Перед нею приклонялися, її обожнювали. Жіноча краса для давніх греків – це не посудина, «в якій порожнеча», а «вогонь, що мерехтить в посудині», хоча в той же час становище жінки у родині в античному суспільстві, було далеко не ідеальним.

В середні віки ідеал Дами серця повинен мати такт, люб'язність, шляхетність, розум, здатність вести світську бесіду і інший набір «доброзвичайних» ознак. Ідеальною жінкою стосовно зовнішності в епоху Відродження (з точки зору зовнішніх даних) вважали ту, в якої високе чоло як символ особливої духовності. Красуні XVII століття пашать здоров'ям, відрізняються пишністю форм. Людям тієї пори здавалося, якщо жінка багата тілом, то, як наслідок, – багата душею. В наступному столітті цінуються вишукані, екстравагантні жінки. З наближенням епохи романтизму мода і на здоров'я й врівноваженість і на штучну елегантність закінчується; блідість, меланхолійність сприймається як ознака глибини почуттів (подібний ідеал духовності буде характерний і для аристократок початку XX століття) [37, с.50].

Жіночі образи протягом всієї історії мистецтва були джерелом натхнення і незмінною відправною точкою художньої творчості, віддзеркалюючи суспільно-культурний запит. Мистецтво Нового часу загалом – це, перш за все, перехід від символів до осмислення реальності, від релігійно-міфологічного до світського

світосприйняття. Реалістичні тенденції в мистецтві задавали гострі питання суспільству і стосовно місця жінки в соціумі: домашнє насильство над жінкою, проституція, нещасний шлюб тощо. Водночас, світське життя, відображене в мистецтві, також показувало і щасливих матерів, і жінок-вчених [36, с.76].

Класифікації жіночих образів у мистецтві присвячено чимало досліджень. Зокрема Ю. М. Лотман виділяє три стереотипи жіночих образів у російській культурі. Перший – це образ «жінки, що ніжно любить, життя, почуття якої розбиті», другий – «демонічний характер, що сміливо руйнує усі умовності створеного чоловіками світу», третій типовий літературно-побутовий образ, – «жінка-героїня. Характерна риса – включеність до ситуації протиставлення героїзму жінки і духовної слабкості чоловіка» [54].

Досліджуючи жіночі образи у радянському плакаті 1910-1930-х років, О.Хлопоніна уточнює три вищеназвані умовні типи наступним чином: деметрианський (що відповідає традиційному (материнському), основу якого складають функції продовження роду і збереження домівки; героїчний (тип жінки-героїні, діви-войовниці, амазонки), що характеризується активним діяльнісним початком і прагненням до розширення сфер самореалізації; фатальний (венерианський, що відповідає в класифікації Ю.Лотмана демонічно-роковому) [95].

Детальну типологію жіночих образів в мистецтві Нового часу пропонує К.Карагода, розділяючи її на дві частини: «нові» жіночі образи і традиційні. «Нові» відбивають соціокультурні зміни, що відбуваються в суспільстві і показують, як міняється відношення до особистості. Традиційні – це образи, що виникли раніше і гармонійно перейшли до мистецтва Новітнього часу [36]. Зупинимось детальніше на аналізі їх еволюції у творах європейського мистецтва.

Перші традиційні образи – образи сім'ї і шлюбу, яскраво виражені у роботах художників-символістів. Під виглядом ілюстрацій до романтичних поем, жінки

прерафаелітів Д.Е.Мілле і Д.У.Уотерхауса - заручниці суспільства, вони сумують за іншим життям, їх особисті надії та сподівання вступають в конфлікт з вікторіанськими уявленнями про замкнений статус жінки в суспільстві. У картині Мілле «Маріанна» (1851) художник досліджує залежність жінок від шлюбу (Рис. А.1.2.2). Придане героїні потонуло в морі, тому наречений залишив її, і вона оплакує свою гірку долю. Ця картина про самотність, про нудьгу і розпач. Жінка прагнула реалізувати себе через заміжжя, але цю можливість у неї відняли. Маріанна змушена жити як черниця, а її кімната створює атмосферу келії.

Послідовниця прерафаелітів Евелін де Морган в 1919р. створює картину «Позолочена клітина», в якій показаний нерівний шлюб (Рис. А.1.2.3.). Ми бачимо подружжя в багатій обстановці будинки, які нудьгують і явно не цікавляться один одним. Старий чоловік сидить у свого столу з книгами, молода дружина, кинувши коштовності на підлогу, спрямовує свій погляд на святкову процесію за вікном. В кутку картини зображена клітина з пташкою, як головний посил картини. ми вгадуємо бажання героїні вирватися з нудьги, приєднатися до танцюючої процесії і «вилетіти» з клітки на волю.

Наступні традиційні образи – образи невірних дружин, утриманок є актуальними для мистецтва досліджуваного періоду. Розквіт епохи Просвітництва, революційні рухи XVIII – XIX ст., утвердження буржуазії – стали барометром змін в громадських стосунках людей того часу. Жінки в культурі цього часу часто піддавалися художньому "викриттю і розвінчанню" і, в особі авантюристок, невірних дружин, розпусниць. З іншого боку, творчість не завжди несла чисто повчальний характер, багато творінь пройняті істинною гуманною жалістю до жінок з трагічною долею. На картині «Знайдена» (1854) Д.Г.Россетті зображує повію в скрутному становищі (Рис. А.1.2.4.). У Лондоні світанок, сільський хлопець привіз продавати теляти, він бачить свою колишню кохану, а вона ховає обличчя від сорому. Щоб підкреслити трагічність цієї зустрічі, художник зобразив теля,

якого везуть на заклання, огорнутим сіткою, що символізує гріх і сором, в яких загрузла героїня.

До традиційних образів К.Карагода також відносить образи релігійності [36]. Культура Європи в XVIII- XIXст. прибирає все більш світського характеру. Відбувається криза релігійності, що не означає втрату побожності. Вільгельм Лейбль, друг і послідовник Гюстава Курбе, пише німецьких селянок в приходській церкві "Три жінки у церкві" (1881). Художник опрацьовує деталі костюма селянок, і особливо чітко підкреслює їх руки, натруджені, великі, з грубою шкірою (Рис. А.1.2.5).. Під впливом творчості Джона Міллеса прагнув вступити у братерство прерафаелітів художник Чарльз Ольстон Коллінз, набожний вірянин, який цікавився духовним світом сучасниць. Викликає інтерес його картина «Думки черниці» (1851). На картині зображена молода черниця у білому одянні в саду серед кольорів у ставка з ліліями, що символізують непорочність (Рис. А.1.2.6). В руці у неї книга з образом з Христа як містичного жениха, вона задумливо дивиться на зірвану квітку, що трактується як символ відданої на вівтар віри молодості й дещо недоречної для черниці краси.

Нарешті, до активно вживаних традиційних жіночих образів європейського мистецтва кінця XIX – початку XX століття слід віднести образи старості і смерті. Мистецтво, як у минулому, так і в сьогоденні, зверталось до теми старості і смерті жінки. Один з яскравих образів старості створив великий скульптор Огюст Роден. У пошуках образів для своїх «Воріт пекла» Роден виконав в 1887 р. окрему скульптуру «Та, яка була прекрасною Ольмьєр» (Рис. А.1.2.7). Особистими переживаннями, пов'язаними з важкою хворобою дружини Беатрис, обумовлені два твори Д. Уістлера. Про трагічні дні очікування смерті художник залишив нам картину «Сієста» (1894) і літографію «Біля балкону» (1896). На картині «Сієста» ми бачимо жінку, що лежить на кушетці і укриту покривалом, її голова втиснута в

подушку, вона дивиться на нас із сумом (Рис. А.1.2.8). Особливо підкреслює настрій приреченості її рука, яка безвільно звішується майже до підлоги.

Зображення передчасної смерті прекрасного і юного створіння можна побачити в картині "Ріа Мунк на смертному одрі" роботи Густава Клімта (1912, Приватна колекція). Клімт зображував дівчину, що покінчила життя самогубством (Рис. А.1.2.9). Вона лежить в труні, зображена її голова серед кольорів і рот її трохи прочинений. Художник передав містичне, немов потойбічне, світіння блілого обличчя самовбивці з синьою тінню на щоці і переніссі, немов ознаками розпаду. Роботу Клімта можна порівняти з ілюстрацією М. Врубеля до поеми М. Лермонтова «Демон», де зображена Тамара в труні (Рис. А.1.2.11).

Смерть була частиною ексцентричного образу французької актриси Сари Бернар, про яку говорили, що вона заворожена смертю. Тема старості жінки в художній культурі різноманітна, повна символами Вічної Жіночності. Образ матері – це і життя, це і смерть. Романтики і художники-декаденти оспівували прагнення до саморуйнування. Усе це – велика культурна традиція рефлексії з приводу життя і смерті в мистецтві. [36, с.101]. Розмаїття тогочасним поглядам щодо актуальних образів жінки в суспільстві і в мистецтві надає посилення символізму в різних сферах тогочасної художньої культури.

Жінка – «душа епохи» кінця ХІХ – початку ХХ століття, їй присвячені кращі сторінки літератури і поезії Срібної доби, шедеври живопису і графіки. В її образі яскраво втілена боротьба духовного і тілесного, доброго й злого, темного і світлого, розумного та стихійного, роздуми про єдність протилежностей, якими була сповнена духовна атмосфера того часу. Культура тих років проникла до невідомих глибин людської психології та відкрито заговорила про тілесну чуттєвість, естетизувала хворобливе й відразливе, вибудувала свій власний образ жінки, позбавлений поклоніння та певної ідеалізації, що були притаманні художній культурі часів класицизму й романтизму [65, с.305].

Досліджуючи образ жінки у європейській культурі, М.Патрикєєва підкреслює, що зміни ролі жінки в соціокультурному житті Європи кінця XIX – початку XX ст. були обумовлені: по-перше, загостренням уваги до проблеми взаємини статей і сексуальності в європейській культурі межі століть (під впливом ідей З. Фрейда, О.Вейнінгера, О.Гросса, А. Шопенгауера, І.Я.Бахофена); по-друге, зростанням жіночої самосвідомості, що відбувалося одночасно зі змінами в соціальній, політичній та економічній сферах життя. Дані фактори спричинили розширення соціальних функцій і сфери діяльності жінок, відмову від традиційної формули, згідно якої головний обов'язок і головна справа жінки – народження і виховання дітей, утримання домівки. Набуває поширення феміністський рух, пов'язаний з вимогою політичного рівноправ'я для жінок, перш за все, права голосу, набуття економічної незалежності і збільшення значущості жіночої праці в суспільстві, придбання жінками права на вищу освіту [71].

Основними жіночими типами віденського модерну стали «жінка-дитина» і «жінка-вамп», «фатальна жінка» («*femme fatale*»). Остання в контексті посиленої боротьби за рівноправність жінок і пробудження жіночої самосвідомості в XIX ст. часто стає проекцією чоловічих страхів перед жіночою звабливістю. Образ «фатальної жінки» припускав, на думку В.П.Бранського [8], певне поєднання зовнішніх рис (висока струнка фігура, довга тонка шия, пишні довгі блідо-золотисте або каштанове волосся, яскраві чуттєві губи, чарівний «ефірний» погляд тощо) і особливостей поведінки (поєднання невинності і розбещеності, відданості і зради, чесності та віроломства тощо). Комбінація протилежних якостей перетворювала цей образ одночасно на джерело насолоди і страждання.

Через любов до екзотики доба орієнтувала жіночі типи за сторонами світу. Східний і західний, наприклад, це типи Саломії та Білої дами, північний тип – люта валькірія та південний – плотоядна вакханка [72]. Особливе місце займають зображення вакханок, наяд, пері. Один з улюблених балетних образів – Саломей,

чий танок несе кохання і загибель, яскраво проілюстрований у роботі В.Сурейнца (Рис. А.1.2.10).

Розгляд «нових» жіночих образів у мистецтві Новітнього часу можна розпочати з інтерпретації образів матері і дитини. До утворення світського мистецтва світ знав образ єднання матері і дитини в образі Мадонни з немовлям Христом. З часом, не втрачаючи значимості, даний сюжет набуває більшої цивільності. Зворушливі і проникливі образи матері і дитини створили жінки-художники Мері Кассат, Берта Моризо і Сюзана Валадон. Б. Моризо (1841-1895) обрала для себе тему материнства як вагому складову творчості. На картині «Колиска» (1872) зображена її сестра Едма, яка уважно дивиться на свою дочку Бланш, вколисуючи її в колисці (Рис. А.1.2.12). Імпресіоністська передача буденного сюжету передає зворушливо-інтимне почуття єднання матері і дитини.

До теми страждання матері, що оплакує загибель дитини, зверталась неодноразово німецька художниця Кете Кольвіц (1867-1945). У серії «Повстання ткачів» художниця зображувала смерть дитини від голоду в літографії "Нужда" (1893-1901), через те, що ручна праця ткачів була замінена машинним виробництвом, а робочі сім'ї приречені на голодне вимирання (Рис. А.1.2.14). У 1903 р. вона створює офорт "Жінка з мертвою дитиною". У 1910-1911 рр. вона розробляє тему матері з дитиною на руках, в цих графічних листах ми бачимо іноді тільки особи дитини і матері, їх обіймів, вони немов зливаються в єдине тіло, єдиний клубок нерозривного зв'язку. В 1922 р. майстриня створила літографію "Смерть віднімає матір у дітей". З 1914 по 1932 рр. вона створює скульптуру "Мати із загиблим сином (1938), де ми бачимо стару матір в хустці, вона сидить, нахилившись над голим підлітком, чие крихке тіло лежить між її колін (Рис. А.1.2.13). Немов повернувшись в материнське лоно, він ніби спить під захистом матері, його тіло обволікають складки її одягу.

У своєму дослідженні К.Карагода також виокремлює образи жінок-учених і образи гувернанток. У століття Просвіти панувала мода на *femme savante* (фр. вчена жінка), в цей час немало жінок захопилося науками, і деякі внесли чималий вклад у світову науку. Жінки, що отримали чудову освіту, найчастіше – домашню, були вихідцями з привілейованих класів [36]. У середині ХІХ ст. виникла відносно нова професія гувернантки, можливість реалізації жінки з середнього класу в суспільстві. Близька по сюжету картина російського художника В.Г. Перова "Приїзд гувернантки в купецький дім" (1866), де показаний контраст між інтелігентністю і грубим міщанством. Образи гувернанток в мистецтві виражені в драматичному ключі, художники і суспільство співпереживали їх долі, певній втраті соціального положення, неможливості заміжжя, невизначеності власного майбутнього (Рис. А.1.2.16).

Нової виразності на межі століть набуває образ жінки – світської левиці. Образ світської левиці був сформований в роки розбудови ЗМІ, коли журналісти жадібно стежили за особистим життям жінок, що панували у вищому світі. Новий викличний образ світської левиці часом зумовлював і скандали, на взірць того, який викликав, на художній виставці 1884 роки портрет Віржини Готро, роботи Джона С. Сарджента (Рис. А.1.2.18). На портреті, який художник завуальовано назвав "Портрет мадам Ікс", героїня не проти підкреслити фігуру зухвалими сукнями, практично виставляючи своє тіло напоказ й дійсно виглядає жінкою, якій нічого приховувати. Адель Блох-Бауэр, дочка віденського банкіра, надихнула Густава Клімта на створення портретів, а також картин, де він зображував її в образі біблійської Юдіфи (Рис. А.1.2.19). Прагнення зафіксувати себе, бути завжди на очах у суспільства, виділяючись з натовпу своїми сукнями, коштовностями, скандальною славою, естетичним провокаціями, демонстрацією свого інтимного життя – усе це можна охарактеризувати як крайній прояв самозакоханості.

Нарешті важливо виокремити серед нових образів мотиви соціальної несправедливості. Населення великих європейських міст з XVIII ст. було украй неоднорідним, був великий розрив між багатими і бідними. Соціальна напруженість, обмеження в правах і можливостях реалізації змушували іноді жінок з нижчих верств населення займатися злочинністю і проституцією. У 1881 р. Дега виставив скульптуру "Маленька чотирнадцятирічна танцівниця", в якій відчувався натяк сучасникам на репутацію балерин (Рис. А.1.2.17).

Разом з тим набирає значимості і відтворення позитивного ставлення, поваги до жінки-трудівниці. Ідеал жінки-робітниці і громадської діячки у 20-30-ті роки XX століття розповсюджується на території Радянського Союзу. Сім'я і материнство сприймалися як «міщанство». Активно проповідувалась однотипність й одноманітність кохання як в житті, так і в радянському мистецтві. Всюди нав'язувався пріоритет громадських інтересів над особистими, підлеглість любові класовим принципам. Любов сприймалася в першу чергу як спільне щастя в праці тощо. Нівелювались традиційні і звичні жіночі якості - м'якість, здатність до співпереживання. Найважливішою жіночою цінністю (як і чоловічою), стала здатність бути ударником комуністичної праці. Представницю міжвоєнних років, зайняту у вільний від роботи час громадською і ідейною боротьбою за наближення світлого майбутнього, будинок і сім'я мало турбують [37].

Тему соціальних переваг і нових можливостей радянських жінок висвітлює в героїчному ореолі агітаційний плакат (О.Дейнека, «Раба божа. Кандидат в партію», 1925) (Рис. А.1.2.20), теми оволодіння грамотністю (Є.Круглікова, «Жінка, вчися грамоті!», 1923) (Рис. А.1.2.21), участі у боротьбі і праці (А.Страхов-Браславський, «Розкріпачена жінка, будуй соціалізм», 1926) (Рис. А.1.2.22). Відзначається візуальний розподіл жінок на селянок (вузол хустки під підборіддям) і робітниці (червона косинка зав'язана вузлом позаду), а приналежність до нового або старого представлена висвітленням фігур, емоційною характеристикою, насиченістю

червоного кольору. На тлі краху сімейних засад і аскези революційної героїки формується образ захопленої громадськими ідеями жінки. При цьому героїчні засади у зображенні нової жінки підкреслюються за допомогою різких, ламаних ліній, що формують риси енергійних осіб без посмішки. І якщо нова робітниця є героїчним типом, в якому материнство не акцентується, то селянка, як втілення деметрианського типу, продовжує представляти його традиційні смисли й ідеї, але у дуже специфічному вигляді – найчастіше через ідею родючості, але з явним привнесенням героїки соціалістичної праці [95].

Характерно, що саме тиражний характер графічних технік і жанрів став одним із ключових чинників масового розповсюдження жіночих образів. Для розуміння художніх аспектів утілення жіночих образів у графічних творах доцільно розглянути їх на тлі розвитку графічного мистецтва досліджуваної доби.

1.3. Розвиток європейської графіки кінця XIX – початку XX століття

Розвиток європейського мистецтва кінця XIX – початку XX століття детермінований низкою різноманітних чинників. Як частина загального мистецького процесу, графіка зазнавала змістових та формальних змін. З іншого боку, відповідаючи на соціокультурні запити, вона задовольняла запит глядача і формувала його смаки та інтереси. Не менш важливою складовою у становленні графічного мистецтва досліджуваного періоду став стрімкий розвиток технологій друку на тлі загального промислового прогресу.

Нова графіка в Європі XIX ст. починається з творчості англійських представників графічного мистецтва середини століття. З одного боку, воно визначається в широкому сенсі як художньо оформлена книга, з іншого – поширюється інтерес і до оригінальної станкової гравюри, доти майже незнайомій широкому загалу. Серед відносно нечисленних художників, що представляли в

англійському мистецтві романтичні тенденції, найбільш значне місце займає талановитий поет, гравер і малювальник Вільям Блейк (1757-1827) (Рис. А.1.3.1). Важливим відкриттям, що істотно вплинуло на подальший розвиток гравюри на дереві, було застосування Томасом Бюіком (1753-1828) торцевої дошки, замість дошки з поздовжнім волокном. Винахід Бюіка дав графікам можливість створення більш точного штриха в гравюрі на дереві, що йде в будь-якому напрямку і не пов'язаного обмеженнями використання поздовжнього волокна. Його творча діяльність поклала початок відродженню дерев'яної гравюри як самостійного виду художньої творчості в ХІХ столітті і лягла в основу розвитку цієї галузі європейської графіки аж до наших днів [1].

Графіка відіграла поважну роль у розвитку європейського мистецтва ХІХ століття. Удосконалення ксилографії Бюіком і винахід літографії Алоїсом Зенефельдером в кінці ХVІІІ століття відкрили перед художниками нові широкі технічні можливості. За допомогою літографії вони змогли звернутися до набагато більш широкого кола глядачів, швидше реагувати своїми роботами на злободенні теми (Рис. А.1.3.2). У роботі над численними ілюстрованими виданнями і альбомами естампів в другому і третьому десятиліттях ХІХ століття сформувалися багато видатних художників [93].

Графіка ХІХ століття розвивалася бурхливо і стрімко і, подібно до літератури, збагачувала духовний світ людей все новими і новими художніми цінностями, що свідчили про різноманітність і глибину творчих пошуків їх творців. Серед графічних творів того періоду були плакати, політичні карикатури, сюжетні композиції, портрети, книжкова ілюстрація. В кінці ХІХ століття народилася техніка кольорової літографії – хромолітографія (від грец. *chromos* – колір) з декількох каменів або пластин. Таким чином, літографія витісняє ксилографію і стає основним методом у виробництві книжкової ілюстрації та друку. Її популярність пояснювалася тим, що давно назріла необхідність в такій друкованій

графіці, яка найкраще передавала б олівцем штрих, мазок пензля, але головне – дозволяла б самому художнику робити гравюру, не користуючись послугами різьбярів [62]. Певним внеском у розвиток галузі стало і застосування від початку ХХ століття ліногравюри.

Зростання промисловості, початок механізації відкривали з середини ХІХ століття нову епоху – зростання виробництва товарів і споживчий попит зумовили потребу реклами продуктів і послуг, орієнтованої на смаки покупців і споживачів. Розмаїття напрямків виробництва – плодів технічних нововведень, новітні товари, такі як велосипеди і моторні машини, численні вироби, доступні в найбільших універмагах, послаблення цензури також сприяли змінам громадського життя. З ростом виробництва виникає необхідність розширення кола покупців і зростає потреба в застосуванні інформації, яка відповідає цим потребам. Звідси – поява і розвиток реклами, основною формою якої стає афіша, що віддзеркалює пошуки нових рішень в сфері образотворчості.

Наприкінці ХІХ ст. в різних кінцях Європи майже одночасно формується бажання звільнитися від еkleктики, що майже півстоліття панувала в мистецтві. Спроби створити новий стиль були найбільш успішні в галузі архітектури, дизайну інтер'єру, прикладному мистецтві, оформленні книги і мистецтві плакату, меншою мірою – у живописі та скульптурі. В Європі став складатися стиль модерн. Своєрідність модерну полягала в тому, що він був «художньою філософією», яка оперувала мовою символізму. Модерн – це система форм що «говорять»; і кожен арабеск, площина, барвиста пляма – тільки буква у гігантському словнику [11].

Британські художники В.Моріс, О.Джонс, У.Крейн розробляли теоретичне та практичне підґрунтя для появи нової синтетичної мови у графіці (Рис. А.1.3.3). Завдяки В.Морісу до друкарського виробництва знову прийшли ремісники, почали активно розвиватися дрібні приватні видавництва. З появою більш економічних способів друку книги і журнали про мистецтво стали доступні широкому загалу і

революція ар-нуво прокотилася по континенту [94]. На відміну від еkleктизму XIX століття, який формально запозичав окремі деталі національно-історичних стилів, модерн за допомогою механізмів стилізації органічно засвоював мистецькі риси найрізноманітніших художніх стилів та епох (Рис. А.1.3.5). Японська ксилографія навчала духовності ліній і гармонії фарб [68]. Зіткнення образотворчого й утилітарно-практичного призвело до реорганізації орнаменту, що виступає невід'ємним компонентом новоствореного стилю. [88]. Особливе місце в творах модерну займала нова трактовка жіночого образу. Образ жінки-звabниці, жінки-героїні, жінки-танцюристки активно використовувався і в орнаментальних композиціях [34]. Часто рапортом орнаменту ставали обриси жіночої фігури, волосся [10, с.42].

Для модерну характерна «вимкненість» з реального простору, в сюжетах модерну відсутні елементи побутовості в прямому значенні цього слова. У цьому сенсі особливо показові плакати модерну межі XIX-XX століть. Покликані за самою своєю суттю бути частиною повсякденного життя, вони позбавлені соціальної орієнтованості. Їх "персонажі" – це люди взагалі, і адресовані вони також людині взагалі. Звідси і характер жіночих образів плакатів модерну, в яких підкреслюється їх інтимний, але позаособистісний бік, акцентується природний початок, наслідком чого є їх напружений еротизм. Виникає ніби образ жінки взагалі, свого роду символ жінки. У будь-якому жіночому образі вгадується своєрідна «двіпостастність»: в міфологічних образах (Даная, Соломія) проглядаються риси сучасної жінки [92].

У ці ж роки плакати ар-нуво стали найбільш популярною формою масового мистецтва. В цілому, мистецтво афіші характеризується взаємодією масової культури та образотворчого мистецтва: вона мала бути художньою, при цьому відповідати своїй основній функції – рекламі, місцю демонстрування – вулиці, і аудиторії – суспільству. Залучення художників до рекламування свідчить про змішування мистецтв, індустрії розваг і торгівлі на межі століть [62].

Значний ривок в історію афіші був зроблений завдяки творчості Жюля Шере. Його називають батьком сучасної афіші з двох причин: по-перше, вагомим є його внесок до техніки друку, можливості швидкішого кольорового друку у великих обсягах, а по-друге, важко переоцінити його роль у зміні естетичної природи афіші, надання їй унікальності та автономії від інших видів образотворчого мистецтва. Саме Шере надав художніх рис комерційній афіші та вивів цей жанр на новий рівень. Його літографічна творчість замінила важку «механічну продукцію» повітряним естампом. Він вдосконалював використання кольору в своїх афішах до того рівня, який перетворив важку, холодну і темну літографію на плавну і витончену [62]. Критики-сучасники також прославляли Шере за його актуальну іконографію, що втілює образ веселих чуттєвих парижанок, у чому також виявлявся вплив рококо (Рис. А.1.3.4). Незважаючи на деяку відвертість в їх шатах і міміці, його жіночі образи залишалися вишуканими. Характерно, що опосередковано героїні плакатів митця унаочнюють параметри діяльності жінки в публічному житті тогочасного мегаполісу, віддзеркалюючи реальну соціокультурну ситуацію.

Хрестоматійною особистістю для історії афіші є Анрі де Тулуз-Лотрек. Його перша афіша для Мулен Руж мала високий ступінь виразності, приваблювала яскравими кольорами і сміливою композицією (Рис. А.1.3.5). Лотреку вдалося перевершити за ступенем виразності афішу, виконану Шере, де чарівні молоді дівчата танцювали на тлі знаменитого червоного млина. У композиції він використовував гротескний образ танцюючої Ла Гулю – як відмітну ознаку кабаре. Не випадково, саме її ім'я написано на афіші. Вона – центр композиції, біла пляма її спідниць заворожує, підпорядковуючи собі всі навколо. Темними силуетами глядачів Лотрек визначає межі простору. Використовуючи лаконічний і динамічний малюнок, узагальнені колірні плями і малу кількість деталей, Тулуз-Лотрек зміг домогтися того, що афіша привертала увагу як образним рішенням, так і своєї інформативністю.

За задумом афіші, замовленої Лотрекові власником закладу Дж.Сарразином в 1892 році, художник повинен був втілити в рекламі привабливі риси його дітища: яскравий східний інтер'єр і головних акторів. Лотрек вдається до свого улюбленого прийому кадрування і вибирає точку зору згори: він «обрізає» фігуру Івет Гільбер, залишаючи лише її характерний, легко впізнаваний жест – складені руки в довгих чорних рукавичках; антураж грає в цій афіші першорядну роль – помах рук диригента і темний силует Джейн Авріль, що займає весь перший план композиції. Але при цьому образ Авріль сповнений благородства і стриманості. У 1893 році Лотрек на замовлення Джейн Авріль виконує афішу до її дебюту в «Жарден де Парі». Афіша Лотрека оригінальна за задумом, у ній художник використовує мотив розгорнутої програми, обмеженої грифом віолончелі (Рис. А.1.3.6). Співачка зображена в динамічному танці з піднятою вгору ногою, її виразний силует перегукується з гнучкою лінією грифу віолончелі, ставши головним, що привертає увагу мотивом афіші [62].

Значне місце в історії модерної графіки, займає так званий «стиль Мухи». У центрі плакатів Альфонса Марії Мухи – ідеалізований образ жінки, який використовувався в рекламних цілях вперше і відтворювався плавними лініями, близькими до природних форм, наприклад у афіші для паризької актриси Сари Бернар «Жисмонда», 1891 (Рис. А.1.3.9) [70, с.962]. Творам притаманна різноманітність символіки та орнаментальне ускладнення багатьох плакатів. Фони творів Мухи організуються за допомогою квіткових мотивів, орнаменту, орнаментованої міфологічної і фольклорної символіки. Митець використовує візантійські, кельтські, японські мотиви, елементи рококо і готики; візерунки, властиві єврейській та чеській народній творчості. Квіткові мотиви, запозичені із східної культури, стали невід'ємним атрибутом картин епохи модерну. Жінка Мухи, попри свою звабливість, зовсім не демон і не розпусниця. У ній є тяга до щастя,

натяк на таємну вість, інтуїтивне відчуття радості, вона знаходиться в стані між цим світом і світом мрії, втілює в собі Мадонну або Венеру (Рис. А.1.3.8) [64, с. 12].

У витоків нового графічного феномену, відомого як стиль Глазго, стояв шотландець Чарльз Рені Макінтош, натхненний кельтськими мотивами і неповторною лінією О.Бердслі та його дружина з сестрою і її чоловіком, що утворили «четвірку Глазго». В плакатах опрацьованого ними варіанту стилю образи жінок мають вишукане символіко-алегоричне трактування (Рис. А.1.3.10).

В 1890і роки модерн став домінуючим національним стилем у Германії і своєю назвою (югендстиль) зобов'язаний художньому щотижневику «Югенд», заснованому у 1896р. У тому ж році Альберт Ланген відкрив сатиричний журнал «Симплісисимус», художники якого вплинули на художню і змістову виразність усієї європейської карикатури. [94]. Група молодих віденських митців – Йозеф Хоффман, Йозеф Ольбрих, Густав Клімт і Коломан Мозер започаткували Віденський сецесіон. У їх манері спорідненій з югендстилем, присутні відтінки прерафаелітизму, проте деякі учасники руху на прикладі своїх виставкових плакатів відкидали натуралістичність на користь прямих ліній Отто Вагнера (Рис. А.1.3.14). Італійська графіка також має значну спадщину графіки модерну. Джовані Маталоні та Марчело Дудович формували рекламні жіночі образи в індивідуальній творчій манері, Леонетто Кап'єло став автором значної кількості яскравих плакатів, що поєднували ар-нуво і ар-деко (Рис. А.1.3.11).

Наприкінці ХІХ століття культура прийняла машинне виробництво як факт. Зазвичай виробники і торговці не були зацікавлені у якісному дизайні, намагаючись щонайшвидше продавати товар. Проте існували сфери, де графіка процвітала (Рис. А.1.3.12). Задача поєднання мистецтва і промисловості почала вирішуватися із заснуванням у 1907 р. Г.Мутезіусом і Г.Г.Кеслером німецького Веркбунду – співтовариства архітекторів, промислових і графічних дизайнерів. У перші роки плакат став полігоном для випробувань. Мистецтво плакату на початку ХХ століття

досягло свого розквіту. Зусиллями художників, друкарів і видавників плакат розвинувся у справжнє промислове мистецтво. З цією метою Г.Сакс організував Товариство друзів плакату і його друкований орган, журнал «Плакат».

У польському плакаті досліджуваної доби можна спостерігати нашарування образів і метафор народних легенд і вплив ар-нуво, французької вуличної реклами: практично усі великі польські художники того часу вчилися в Європі. Товариство польських художників *Sztuka* модерністського спрямування було організоване професорами Краківської школи витончених мистецтв в 1897 році, просуваючи новий стиль через регулярні виставки. Перші кроки товариство зробило під керівництвом Теодора Аксентовича. У 1898-1900 роках він успішно моделював виставки, використовуючи в експозиції ефектні жіночі образи (Рис. А.1.3.13). З часом до співтовариства увійшли багато талановитих польських художників того часу: Ю.Мехоффер К.Сихульський, В.Войткевич, А.Процайлович С.Виспянський, Я.Мальчевський та інші. Жіночі образи польського плаката доби підпорядковані ідеям національного романтизму, який набув у культурі країни провідного значення. Такі риси характеризують, наприклад, героїню виставкового плаката Т.Аксентовича «*Sztuka*» 1898 року [73].

Соціальні потрясіння Першої світової війни відобразились у друкованій графіці повоєнних років. На зміну художньому конформізму прийшов пошук внутрішнього персонального почерку. Експресіоністи намагалися через мистецтво покращити людство, викриваючи жахи війни. Прикладами раннього модернізму є примітивна ксилографія. Період, що називають добою модернізму (від зародження кубізму у 1908 р. до приходу нацистів до влади у 1933р.), у всьому світі відмічений глибокими політичними, соціальними і культурними потрясіннями. Усі форми мистецтва кидали виклик соціальній системі. Модернізм упізнається в усій різноманітності своїх графічних проявів – плакатах, брошурах, книгах, листівках.

Масштабні зміни торкнулися асиметричної Нової типографіки, що зародилася у Радянській Росії і Германії та швидко поширилася Європою [94].

Стиль Ар-деко сформувався в європейському мистецтві після Першої світової війни. Його перші ознаки можна спостерігати ще у попередників – в плакатах і костюмах Леона Бакста для руського балету (Рис. А.1.3.15) і в каталогах модельєрів Пола Пуаре. Ілюстрації Жоржа Барб'є і Жоржа Лепана і зображення в журналі моди *La Gazette du bon ton* прекрасно відбили елегантність і чуттєвість стилю (Рис. А.1.3.16). Проте остаточно нові тенденції утверджуються у 1920-і роки, коли змінився жіночий модний образ. Запропоновані моди були більш, спортивними і сміливими, а жінки-моделі зазвичай впевненими і більш самодостатніми. «Міжнародна виставка сучасних і декоративних мистецтв та ремесел», яка пройшла у 1925 році в Парижі, акцентувала інтерес до нового стилю.

Арт Деко став результатом змішання безлічі новацій, які розвивалися в цей період майже одночасно, а також зростанню інтересу до традицій народного мистецтва різних країн. Арт Деко не уникнув впливу абстракціонізму, супрематизму, конструктивізму, кубізму. Італійський художник Амедео Модільяні вплинув на затвердження жіночого образу в графічному мистецтві «джазового модерну». Модільяні зображував живі, переважно жіночі форми, навмисно розтягуючи пропорції тіла і риси обличчя, що стало прообразом елегантної стилізації, властивої ар-деко (Рис. А.1.3.18). Моделі Поля Пуаре стверджували ідеальний образ багатой і модно одягненої сучасної жінки, яка могла елегантною ходою прямувати до опери, загорнувшись у неймовірну накидку (Рис. А.1.3.17).

Футуристична техніка зображення руху за допомогою повторення предметів, швидкісних ліній і кубістських геометричній фрагментації, мала дуже велике значення для художників Ар Деко, які шукали способи вираження швидкості і динаміки життя [91]. Австрійський художник Егон Шіле (1890-1918) – поціновувач жіночого тіла та найпровокативніший митець початку ХХ століття з маніакальною

жагою замальовував дівочі постаті, що позували в його студії [32]. Пристрасть проходить через всі його роботи: через нервозно-істеричну лінію начерків, вираз обличчя та зламність поз (Рис. А.1.3.17).

Ар-деко, що співіснував з міжвоєнним модернізмом, притаманні певні характерні риси: закономірність, етнічні геометричні візерунки, відтворення «колишньої розкоші», шик, орієнтація на минуле. Попитом користувалися такі мотиви, як сходи, стилізовані дерева і квіти, віяла, фонтани, приділялася увага декору й орнаменту, використовувалися форми з минулого, історичних епох і культур, цитати. Сучасне місто постає не загальноприйнятим символом слави і краси, а втіленням жаху і відлюдності. Модернізуються жіночі образи, що добре простежується в автопортреті та інших творах Тамари де Лемпицька (Рис. А.1.3.20).

Стиль помітно змінився і в графіці, зокрема – в плакаті. Зображення стали простішими, точнішими, лінійнішими, динамічнішими і часто поміщалися на один кольоровий фон. Одним з творців ар-деко в плакаті вважається А.М.Касандр, який успішно передавав у творах динамізм сучасності. У Франції дизайнери Art Deco Чарльз Лупо і Пол Колін прославилися своїми плакатами американської співачки і танцівниці Джозефин Бейкер. Дизайнер Чарльз Гесмар став знаменитим автором плакатів для співачки Mistinguett (Рис. А.1.3.21) і для Air France [33].

Графіка Арт Деко інтерпретувала, стилізувала реальність, створювала ілюзію елегантного, безтурботного і оптимістичного існування. Сухорляві, енергійні жіночі образи Арт Деко разюче відрізняються від ніжних, еротичних персонажів Ар-Нуво. Цілком очевидно, що графіка «нового модерну» малювала ілюзорний світ бажань, зовнішніх ефектів і блиску людей «вищого світу», нав'язаного голлівудськими мріями. В якості прикладу, можна привести «Стиль Ерте» (Тиртов Роман Петрович) – функціонально-продуманий, ритмічний і в той же час екзотично-видовищний, повний романтичних фантазій. В його журнальній графіці («Cosmopolitan», «Dilineator», «Sketch» і «Vogue») образи і мотиви тяжіють до

давньогрецької і давньоєгипетської міфології, індійської мініатюри і російського класичного мистецтва [97]. Прикладом є робота «Симфонія в чорному», 1915 (Рис. А.1.3.17).

Висновки до розділу 1

Аналіз наукових та науково-методичних публікацій з питань теорії та історії графічного мистецтва дозволяє дійти висновку про наявність неоднозначного трактування низки ключових понять графіки.

Протиставлення цінностей, кризові процеси у суспільстві та культурі обумовили стильові зміни у європейському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століття. Активний розвиток графіки у цей період викликаний істотними технологічними змінами та зростанням соціального попиту та графічну продукцію. Серед жанрів графіки, що зазнали найбільшого розвитку, можна назвати плакат.

Новітній час ознаменований рухом за рівноправ'я жінок. Жіночі образи у європейському мистецтві часу можна кваліфікувати як складне та багатоманітне явище, що відображає найважливіші тенденції доби. Змістові та формальні прийоми побудови жіночих образів у європейській графіці досліджуваного періоду є актуальним питанням як у мистецтвознавчому аспекті, так і з точки зору мистецької практики. Аналіз еволюції формально-змістових параметрів втілення жіночих образів в європейських школах графіки означених років дозволяє визначити провідні типологічні види, характерні особливості, актуальні мотиви в творах провідних митців. Зокрема, в контексті загальних стильових ознак вирізняються два визначних стильових напрямки: стиль модерн кінця ХІХ – початку ХХ століття та ар-деко, які найбільш суттєво впливають на шляхи і засоби відтворення образу жінки у розмаїтті тематики та у відповідності до вимог соціокультурного руху доби.

РОЗДІЛ 2. ОБРАЗИ ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ГРАФІЦІ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Розвиток української графіки кінця ХІХ – початку ХХ століття

На початку ХІХ століття українське графічне мистецтво вступає в новий етап свого розвитку. Внаслідок зростання антифеодального руху народних мас виникають нові революційно-демократичні ідеї, які впливають і на формування художньої культури. Відбувається певна переорієнтація щодо ієрархії жанрово-видових пріоритетів у сфері образотворчості. У графіці чільне місце тепер займає станкова графіка, а в ній провідну роль відіграють побутовий та історичний жанри, пейзаж та портрет, які в період переважання церковних канонів лише частково існували у книжковій та естампній гравюрі. Опанувалися нові графічні техніки: торцева гравюра на дереві, автолітографія, офорт, акватинта. Новим етапом розвитку українського мистецтва графіки стала творчість Тараса Шевченка (1814 – 1861). Він багато працював у рисунку олівцем, пером, любив сепію, акварель. Надавав великого значення естампній графіці, як найбільш доступному виду мистецтва для широких верств і сам багато працював у техніці офорта і акватинту, у чому досяг високої досконалості [4, с.8]. Творчість Кобзаря-графіки належить до найвищих досягнень тогочасної європейської художньої спадщини у даній сфері.

Українська графіка останньої третини ХІХ століття була опиралась на традиції минулого. Великий вплив на її високий художній рівень мала творчість Т. Шевченка та його послідовників, які продовжували розпочату ним справу розвитку українського графічного мистецтва на нових ідейно-змістових та художніх засадах – Л. Жемчужникова, І. Соколова, К. Трутовського, а далі О. Сластьона та інших. Станкові графічні роботи та ілюстрації Т. Шевченка несуть глибокий

психологічний зміст (Рис. Б.2.1.1, Б.2.1.2). Він залишив величезну спадщину графічних робіт, а також книжкових ілюстрацій [50, с. 85].

У культурі України графіка здавна відігравала важливу роль. В цілому процес її розвитку окресленого в роботі періоду пройшов ті самі етапи, що й загальноєвропейське мистецтво: від стилю модерн до різних «ізмів» ХХст. Розквіту графічного мистецтва сприяло піднесення національно-культурного руху, укріплення ідей «нового» мистецтва, поширення символізму і стилю модерн. Ар-Нуво, відкрив нові можливості, в українській культурі переглядалися всі набуті цінності, осмислювалися пройдені шляхи, мріялося про нове. Відкрита до контактів з мистецтвом провідних національних європейських художніх шкіл, пластично сприйнятлива культура України випрацьовувала свій неповторний образ, плин мистецького життя був наповнений пошуком нового й культивуванням традиційного, діалектикою сталого й змінного століття [49, с.18].

Графіку здавна опановували у Києво-Могилянській академії, де малювання навчали нарівні з іншими науками. Та спеціальних закладів на Україні аж до середини ХІХ століття не існувало. Разом з тим, розквіту графічного мистецтва в Україні в період ХІХ — ХХ століття сприяло те, що у розвиткові художньої ситуації збіглося в часі кілька важливих складових: піднесення національно – культурного руху, утвердження ідей «нового» мистецтва, представники якого відмовлялися від звичайного наслідування, поширення символізму та стилю модерн. В Україні збільшується кількість великих міст. На цей період припадає створення нових музеїв, виставкових салонів, мистецьких об'єднань, які в свою чергу, ініціювали появу нових мистецьких періодичних видань. Художники усвідомлювали свою причетність до єдиного мистецького процесу, що захопив тогочасну Європу. Навчання або творчі поїздки активно долучали молодих майстрів до художнього життя Парижу, Відня, Мюнхена, Кракова, Москви, Петербурга.

Так, у Кракові навчався Михайло Жук (1883-1964), чия творчість, мистецька та викладацька робота дали потужні імпульси розвиткові художнього процесу на теренах України початку ХХ століття. В образотворчих роботах майстра відстежуються різні художні течії, починаючи від символізму та стилю модерн на ранньому етапі і до конструктивізму та вишукано декоративного трактування в пізніші роки. Художник демонструє також сталу закоханість у рослинні і квіткові мотиви. Звертаючись до символіки квітів, як представник модерну в українському мистецтві, використовує її для розкриття стану душі, її поривів, неусвідомлених почуттів персонажів.

Як майстер універсальної творчої спрямованості М.Жук постійно пропагував своїми роботами культуру книжки, демонструючи зразки синтезних рішень. Жук прагне поєднати традиційні орнаментальні мотиви народної творчості з пластичною мовою стилю модерн (Рис. Б.2.1.11). Очевидно, що художник рухався у напрямі від загальноєвропейського стилю в графіці до пошуку національних його варіантів [42, с.184]. Серед значних досягнень митця – обширна серія портретів представників національної художньої інтелігенції різних епох, в яких виразно виявлено характер особистості. Сказане простежується, наприклад, у портретах Лесі Українки (1920), сповнених стриманої поважності портретах І.Франка (1925, 1927 роки), авангардній рішучості образу Тичини (1919), самозаглибленості Наталі Ужвій, інших творах М.Жука.

Однією з найпомітніших фігур у процесі активізації мистецького життя в Україні в означений період був Іван Труш – художник, вихований в атмосфері майстерні Яна Станіславського краківської Школи Красних Мистецтв (Рис. Б.2.1.3). Молодий художник став активним учасником і навіть ініціатором створення численних мистецьких товариств, був одним з ініціаторів заснування «Артистичного вістника» й найактивнішим автором цього журналу. На початку ХХ століття, як зазначає О. Лагутенко, «журнальна та книжкова графіка, малюнок до

газетного видання, плакат – ці форми графічної творчості набували пріоритетного розвитку в образотворчому мистецтві у його стиканнях з плінним життям» [49, с.17].

Завдяки краківському впливу, ідеї модерну й символізму розповсюджуються у Львові. У 1895 році тут виникає «Товариство любителів красних мистецтв», в якому активно працюють І. Труш, Ю. Панкевич, І. Северин, О. Кульчицька. Товариство існує до 1914 року та відіграє важливу роль у розповсюдженні модерну в Україні. Плакати стилю модерн і ар-деко стають одним із характерних проявів львівського художнього середовища. Ар деко як аристократична гілка модернізму набуває свого розвитку лише у Львові (Рис. Б.2.1.5) який на той час не має відношення до пролетарської культури, бо входить до складу Польщі [20].

Велике значення для розвитку графіки мали численні виставки, що ініціювалися як художнім об'єднанням «Світом мистецтва», так і виставки «Blanc et noir», започатковані Імператорською Академією мистецтв (1901-1916рр.). Також варто згадати виставки плакатів та афіш Тулуз-Лотрека, Шере, Грасе, Стейнлена, Бонара, Рив'єра, Мухи та інших. Плакати стали предметом зацікавленості художніх журналів. Однією з найбільш цікавих виставок була експозиція афіш у Києві 1898-1899 років, де разом виставлялися французькі, німецькі і російські художники: Шере, Муха, Штук, Унгер, Гейне, Сомов, Щербов, Замирайло, Ширвашидзе та інші [65, с.47].

Журнали давали змогу використати засоби поліграфічного виробництва для втілення і поширення художніх ідей, вони поставили техніку на службу мистецтву; завдяки художньому оформленню часописів індивідуальна, неповторна графіка мала величезні накладі. Поява журналів нового мистецького спрямування стимулювала співпрацю з художниками, що сповідували стиль модерн. Наприкінці 1890-х років завдяки роботі в журналах "Tygodnik Ilustrowany" та "Faun" став добре відомим Теофіл Терлецький. Майстер закінчив Краківську Академію Мистецтв

(1893), навчався у студіях Мюнхена, а потім працював у цьому місті, не перестаючи співпрацювати зі львівськими журналами та видавництвами.

Процесу становлення графіки сприяло заснування у Києві в 1917 р. Української академії мистецтв. Плідна робота М. Бойчука (Рис. Б.2.1.4.), В. Кричевського, Г. Нарбута, зумовила подальший розвиток такого фундаментального явища для українського мистецтва, як «український національний стиль», засади якого закладались ще в 1890-і роки. Найхарактернішим явищем було захоплення ілюстративною графікою, особливо оформленням українських видань. Молоді митці намагалися створити книгу, яка б сприймалася читачем як цілісний організм, синтетичний витвір мистецтва, в якому гармонійно взаємодіють текстова частина та ілюстрації [27, с.131].

Звернення до міфологічних уявлень збагатило мистецтво праслов'янськими архетипами, символами і знаками, виявило головні образи та мотиви. Графіки звернулися й до традицій мистецтва «козацького Ренесансу», гравюри в стародруках, орнаментики барокових віттарів. Поширилося зацікавлення професійних художників мистецтвом самоук-селян і міських самодіяльних художників [28, с.29]. Означене зумовило певну стилістичну єдність української графіки. Можна визначити низку особливостей, якими характеризуються майже всі графічні цикли. Це перш за все акцентування «графічності» зображення (відмова від тонких тональних переходів) і його підвищена декоративність. Колір підкреслював умовність зображення, акцентував, пожвавлював і прикрашав його. Зображення будувалося на зіставленні чорних (або кольорових) і білих плям, об'єднаних порівняно невеликою кількістю виразних штрихів. Змінила свій вигляд й перспектива зображення: замість відтворення глибокого простору та об'ємних постатей і предметів у ньому, художники почали активно застосовувати «сплощений» простір, що підкреслювало умовність графіки.

Г. Нарбут також є фундатором українського стилю (Рис. Б.2.1.7). Ідейно він був близький до петербурзьких модерністів, що гуртувалися навколо об'єднання «Світ мистецтва». На становлення графічної манери Г. Нарбута вплинуло знайомство з чорно-білою графікою О. Бердслі і кольоровою графікою І. Я. Білібіна. Композиції з кольорових силуетів близькі і зрозумілі йому особливо. Під впливом М. Бойчука та В. Кричевського, котрі інтерпретували у своїх творчих пошуках традиції народного мистецтва, Нарбут, цікавився як аристократичною культурою України гетьманських часів, так і традиціями народної творчості. В результаті вивчення і творчого переосмислення української гравюри та народної орнаментики він поступово виробив власний графічний стиль. Деталі чи пам'ятки минулого у книжкових і станкових роботах Г. Нарбута неодмінно пропущені через досвід сучасності, вони видозмінені, в них є елемент стилізації, гри акцентування, перебільшення, іронії. Художник використовує символіку, емблематизм, знаковість і вільно грає з пам'ятками мистецтва. Він настільки досконало володіє матеріалом, що мимоволі привносить відчуття гедоністичної насолоди формою, естетизування легкої гри абрисами, начерками, рухом руки майстра, красою лаконічної плями. У своїх варіаціях на теми українського бароко, блискуче врахувавши досвід минулого, Г. Нарбут подав найбільш виразний зразок національного модерну. Він майстерно використовує у своїх малюнках-заставках традиційні мотиви українського народного мистецтва, зокрема мотив української селянки з дитиною на руках [5, с.85].

Крім власних творчих здобутків Г. Нарбут спромігся виховати нову потужну генерацію українських художників-графіків. Свій творчий запал, ідею творення нового національного мистецтва, він, як професор відділу графіки новоствореної Української академії мистецтв, передавав своїм безпосереднім учням, серед яких М. Кирнарський, Л. Лозовський (Рис. Б.2.1.9), І. Адамська, М. Бурк, Р. Лісовський.

На основі навчання власних учнів створив школу та започаткував самобутній український стиль у книжковому мистецтві [17, с. 15].

Становлення національного варіанту модерну певною мірою пов'язане з творчістю В. Кричевського – основоположника нової української книжкової графіки. У графічному мистецтві митець давав вільну модифікацію народних мотивів на сучасному мистецькому рівні (Рис. Б.2.1.6). Художник поєднав у своїй творчості два аспекти романтизму – скерованість у майбутнє і любов до минулого [49].

Проаналізувавши творчу діяльність В. Кричевського, зокрема елементи оформлення зазначених видань, можемо виокремити особливості техніки митця в художньо-графічному оформленні книжкової продукції та основні здобутки, що зробив художник до скарбниці української книжкової графіки, а саме: перший облишив оформлення обкладинок як окремого мистецького витвору, що не гармоніював з іншими композиційними елементами книги: віньєтками, заставками, кінцівками, ініціальними літерами; звернувся до старовини, до глибин української народної творчості, використовуючи у своїх роботах орнаментальний мотив з рослин. Розвиваючи мистецтво оформлення напису за допомогою барокових дереворитів, продовжив традицію стародруків. Втілюючи свій задум, він не дотримувався вже готових постулатів, а застосовував шрифти на свій кшталт, звичайно ж, враховуючи найменші деталі композиції цілого. Це була руйнація стандартних підходів до оформлення видань. Композиції обкладинок набули динамічної врівноваженості. У роботах художника переважають елементи стриманості, надзвичайної вишуканості, декоративності [39, с.13].

Творчі зусилля майстрів, що розвивали різні напрямки графічного мистецтва дали позитивні наслідки. Змінилася культурна атмосфера, склався той необхідний контраст, у якому могли більш вільно розвиватися наступні авангардні течії. У значно пізніших хронологічних межах розвивався новий культурно-художній рух

Харкова і Києва. Графічне мистецтво переживає «нове відродження». Художник і глядач у цю добу начебто відчули тонкий аромат «мистецтва паперового аркуша» [21, с.45].

Якщо говорити про українське мистецтво початку ХХ ст. (точніше було б сказати: мистецтво, що існувало і розвивалося на землях, які територіально входили до складу сучасної України), то ситуація була вкрай специфічною. Оскільки землі здавна були історично розділеними між двома імперіями (а в 20-ті рр. між рядом країн — Росія, Угорщина, Польща, Чехія), тому все, що відбувалося у сфері мистецтва, тривалий час однозначно приписувалося до культурного ареалу Росії чи Польщі (як складника Австро-Угорщини). Так, серед творців російського авангардного мистецтва були українські митці: Давид і Володимир Бурлюки, О. Екстер, К. Малевич, В. Баранов-Россіне, В. Татлін. [78, с.28].

Важливим чинником розвитку української культури у ХІХ — ХХ століттях була взаємодія з польськими і російським мистецтвом. В кінці ХІХ — на початку ХХ століття на Західній Україні поширюється видавничий друк. У 20 — 30 роки у Львові консолідуються творчі сили, зокрема П.Ковжун, Р.Лісовський, М.Бутович, Я.Музика, С.Гординський, Е.Козак, М.Осінчук, М.Федюк. Вони створюють різні ділянки графіки, надаючи перевагу прикладному її напрямку, ведуть пошуки нової стилістики, органічно пов'язаної з традицією. Особливу роль у тогочасному художньому житті відігравав Павло Ковжун. Він був не лише визнаним графіком, а й мистецтвознавцем, організатором виставок і мистецьких товариств. У цей період піднялося на високий якісний рівень мистецтво оформлення книги, екслібриса, газетної та журнальної графіки, плаката (Рис. Б.2.1.8). Над оформленням книги працювала більшість львівських графіків. (П. Ковжун, Р. Лісовський, М. Бутович, П. Холодний-старший, С. Гординський, Є. Козак). Завдяки їм тогочасні львівські видання – книги, журнали, газети, плакати – отримали художньо-естетичну єдність,

а окремі випуски за своїми мистецькими якостями відповідали кращим зразкам графічної культури [48].

Потреба національної жертвності на початку 1930-х рр. привела до заснування творчої інституції з ідеологічною платформою. В 1931 р. у Львові була утворена Асоціація незалежних українських мистців (АНУМ). Організація розгорнула активну діяльність, гуртуючи навколо себе кращі творчі сили, серед яких були Я. Музика та О. Кульчицька.

Найбільш послідовним і талановитим графіком на початку ХХ століття цілком справедливо була визнана Ольга Кульчицька (1877 – 1967). Художниця працювала в різних естампних техніках, уміло використовувала пластичні й художні можливості кожної з них (Рис. Б.2.1.10). Особливо улюбленою була для неї техніка ліногравюри, яка дозволяла створити композиції для передачі об'ємного відчуття речей. Твори майстрині відверто підкорює декоративністю руху: витонченість хвилястої лінії, округлість небесних зводів, брунатний тин, пластичний стан жіночих силуетів. У багатогранній мистецькій діяльності О. Кульчицької чільне місце посідає її праця в галузі ілюстрування та оформлення книг. Вона глибоко відчувала культуру, специфіку книжкової справи, своєрідність її законів і вимог. Після Першої світової війни покоління дітей у Галичині виховували на серії народних казок, ілюстрованих таким зрозумілим, гранично простим, майже схематичним штриховим рисунком майстрині

2.2. Жіночі образи в творчому доробку вітчизняних графіків кінця ХІХ – першої третини ХХ століття

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. був часом змін способу мислення, переходу до іншої, порівняно з попередньою, філософської моделі світосприйняття, до нового

образу людини і всесвіту. Пошуки універсальної формули єднання минулого з сучасним – головні ознаки буття людини початку «залізного», як тоді говорили, століття – відмічені у віх сферах культурного життя. Не соціальні проблеми стають головними показниками творів більшості тогочасних митців, а загальнолюдські. Звернення до багатовікових досягнень національної культури, до народного мистецтва, що традиційно зберігало усталені образи самобутньої картини світу, відбувалось в українському мистецтві графіки паралельно зі зверненням до європейської культури, до її минулого і сьогодення [43].

Зародження капіталізму у землеробській країні відволікало людину від ритуально організованого буття. Трагізм відчуття розриву родових зв'язків виражений у творчості багатьох художників. Відповідно в соціально-політичній ситуації Українських земель у складі Російської імперії кінця XIX – початку XX ст. – періоду революцій і війн – активізується роль жінки як берегині родових традицій, гуманістичних основ буття. Тому зовсім не випадково у цей період жінка стає символом національного порятунку. Німецький мислитель В.Шубарт у творі “Європа і душа Сходу” писав: “Різні народи дали різні зразки людських ідеалів. У китайців це – мудрець, у індусів – аскет, у римлян – володар, у англійців та іспанців – солдат. Росія ж постає ідеалом своєї жінки” [96, с.183-184].

Безсмертя Великої матері забезпечується не лише тією жінкою, яка народила, вигодувала і виховала, але всіма контактами людини з природою і суспільством. А головне тим, що вона завжди і несвідомо успадковує даний архетип, і в її стосунках зі світом обов'язково присутнє материнське. Мотив і символи жіночого божества простежуємо не лише в українському народному образотворчому мистецтві (вишивці, килимарстві, різьбленні по дереву), але і в російському, болгарському, білоруському, польському та ін. [44].

Історія мистецького поступу України тісно пов'язана із загальноєвропейським процесом розвитку. Тож смислові та іконографічні аспекти

побудови жіночих образів модерну, розглянуті вище, знайшли своє відображення і в українській графіці, щоправда з певними регіональними відмінностями.

У Львові працювали видатні майстри плаката – К. Стефанович, Ф. Зелінський, В. Блоцький, Ф. Зайховський (Рис. Б.2.2.1). Зразком інтернаціонального варіанта стилю модерн сприймається творчість Т. Терлецького – у ній відчутні впливи югендстилю, Ар Нуво, разом з тим вона цілком органічна для львівської сецесії. Так, наприклад, в журнальній заставці для "Tygodnik Pustrowany" (1898 р., №23) художник подав образ чарівної жінки як відображення у круглому дзеркалі (Рис. Б.2.2.2). Дане рішення орієнтоване на відмічений попередньо факт, що образ жінки був знаковим у мистецтві модерну, що знайло утілення в живописі, крім того, – в численних плакатах, журнальній графіці, на обкладинках і поштових листівках, виконаних в стилістиці модерну. Героїню роботи Терлецького зображено зі спини, її голова повернута в профіль, що дає змогу художникові підкреслити і ясний абрис обличчя, і пружні шовковисті хвилі довгого волосся. Обрамлення дзеркала прикрашено рослинним орнаментом, квітами тюльпанів; від рами здіймаються звивисті стеблини в'юнків з квітами-дзвониками. Мелодійність, грація, милування красою, гра живого й штучного, виявлення в зображенні гнучкого лінійного ритму – усі впізнані ознаки стилю модерн наявні в графічній роботі Т. Терлецького. Почуття власної гідності межує із самозакоханістю і манірністю, які свідомо демонструються глядачеві. Разом з тим, в графіці Терлецького стилізований образ жінки перетворюється на декоративний елемент, виконує роль віньєтки [48].

Символічну лінію модерну стверджує творчість Віктора Замирайла, який працював у книжковій та журнальній графіці, плакаті тощо. У багатьох графічних творах він близький до М. Врубеля, з яким він співпрацював над стінописами Кирилівської церкви та Володимирського собору в Києві. Загалом у творах В. Замирайла помітний характерний для стилю модерн настрій романтичної

меланхолії. Створюючи образи янголів і демонів, майстер виходив від таємничого образу жінки (Рис. Б.2.2.3). На початку 1900-х років Замирайло створює галерею жіночих портретів, де героїні уособлюють ідеал «Прекрасної Дами», культ якої запанував у поезії символістів (Рис. Б.2.2.4).

У творчому доробку Олександра Мурашко – обдарованого колориста, одного з видатних представників українського живопису межі століть – образи жінок складають вагомую частину (Рис. Б.2.2.6). Попри безумовну перевагу у сфері фахових інтересів саме живопису, він створює перші великі графічні роботи, виконані в стилістиці Ар Нуво. Такою є його робота «Парижанка» (1902-1904), написана на жовтуватому папері вуглем та білилом. Федір Надєждин, учасник харківського мистецького об'єднання «Голубая лилия» (1909-1912рр.), зосередив творчі шукання на темі пристрасті. Жіночі образи особливо виразні в його творах, графіка оригінальна й лаконічна. Художник любить екзотичні сюжети (Рис. Б.2.2.5).

Безумовним лідером українського мистецтва графіки в досліджувані роки був Г.Нарбут. У своїй творчості митець переосмислює та використовує засоби та мотиви народного мистецтва, використовуючи виражальні можливості модерністських течій. Так, в малюнках до «Української абетки» як першого (1917), так і другого (1919) видання, автор використовує багато фольклорних персонажів. Так, наприклад, у композиції «В» Нарбут зобразив відьму, що летить на мітлі (Рис. Б.2.2.7). В українській демонології відьма символізує абстрактне зло, інколи – навіть смерть [25, с.316]. Послідовно декоративне рішення, підкреслена незграбність малюнка, розмальовка (чорний, коричневий, зелений кольори) та фольклорний принцип побудови композиції – все демонструє вишукано-лапідарний український стиль вироблений Г. Нарбутом.

Ще одним прикладом зацікавленості Г. Нарбута фольклорними жіночими образами служить заставка для журналу «Мистецтво» до розділу «Поезія» (1919) –

із зображенням української чорнобривої дівчини з руським волоссям і тюльпаном в руці, яка відразу ж після виходу друком стала класикою української графіки (Рис. Б.2.2.8). Вона – трудівниця, сидить на снопі, поруч на землі, її обід – глечик, накритий окрайцем хліба. Прямих ліній в малюнку немає, всі округляються, завиваються, зливаючись у візерунок. У композиції фігура жниці найлегша, прозора, а стовбур дерева, по плямі і руху ліній найактивніший, гілки самі пружні і динамічні. Замикаючим акцентом в композиції є – чорний глечик. Візерунок з чорних і білих трикутників, відомий різьбярам по дереву та ткачам, привносить в композицію незрівнянний ефект. Кожен елемент твору – символ, важливий в його семантичній структурі: дівчина – Україна, її ніжна і добра душа; дерево – сила, невичерпна родючість української землі; глечик і хліб – «їжа духовна» – мистецтво. Малюнок заплітає, не залишаючи пустот, усе поле прямокутника, який окреслений простою рамкою, поставленою на літери.

Виконана в тому ж стилі, але відмінна від першої трагічним звучанням, постає заставка «Красне письменство», 1919 (Рис. Б.2.2.9). Художню літературу уособлює селянка з немовлям, що спить на снопі під деревом. Формально-образне рішення перетворило тривіальний сюжет у поетичну фантазію. Мотив виноградної лози широко використовувався у фольклорних композиціях, так як виноград символізував плодючість, радість і красу новоствореної сім'ї, її добробут [38, с. 20].

Майстри українського модерну й авангарду (М.Бойчук, О.Новаківський, Д.Бурлюк, О.Архипенко, К.Малевич та ін.), зосереджувалися на родовому образі жінки-матері. Вони глибоко переживають відчуженість буржуазного суспільства, його відрив від віковичного коріння. Їхні твори набувають узагальнено-символічного звучання [43]. Цілісність сприйняття світу, яку митці намагаються відновити, була притаманна стародавнім цивілізаціям. Вона знайшла своє відображення у мотиві матері-прародительки-богині – одному з головних у стародавніх культурах світу. В роботі М.Бойчука “Під деревом” (1912) бачимо

аналогічний міфопоетичний образ матері й дитини (Рис. Б.2.2.10). Укорінений у слов'ян язичницький зв'язок із землею М.Бойчук зображує як причастя: мати передає синові символічні плоди. Написане у центрі зораної Землі плодоносне Древо Життя сприймається як вісь Всесвіту [84].

М.Бойчук проторив шлях від стилю модерн до авангарду. Наступним етапом розвитку неопримітивізму в українській графіці стало його опрацювання С.Налепинською-Бойчук, І.Падалкою та їх учнями і послідовниками. Оксана Павленко від стилізацій взялася до власного художнього методу на основі синтезу. Природним для неї було звернення до народної теми. Чільне місце в її творах 1920 років посідає жіночий образ (Рис. Б.2.2.12). Павленко малює олівцем, подає прозорі площинні форми. Такою є її композиція «Мати» (1920), у малюнках «Пряха», «Праля» Павленко демонструє гармонійне поєднання монументального і графічного начал [48].

Поєднання Нарбутівського «народного» модерну з формальними впливами футуризму, експресіонізму та конструктивізму, у своїй книжковій графіці, запропонував П. Ковжун. Так, наприклад, впровадження жіночого образу у обкладинку можна спостерігати у оформленні збірки поезій І. Франка «Із днів журби», 1900 (Рис. Б.2.2.11). На обкладинці над жінкою, ніби її обіймаючи, митець зображує казкового птаха – крешану, який уособлює собою сонце. [47, с.132].

Софія Налепінська-Бойчук, яка здобула художню освіту у Петербурзі, Мюнхені, Парижі, а від 1910р. сповідувала мистецькі ідеї М.Бойчука, навчає студентів Київського інституту пластичних мистецтв мистецтву деревориту, орієнтує їх на створення книжкових ілюстрацій. У своїй творчості майстриня продовжує Г.Нарбута і В.Кричевського у зверненні до барокової книжки, відроджує в деревориті прийоми старих майстрів і сама техніка «працює» на художні образи (Рис. Б.2.2.14, Б.2.2.15).

З ім'ям О. Кульчицької пов'язане відродження гравюри в Західній Україні після понад сторічної перерви. Її гравюри захоплюють лаконізмом і простотою, багатством, емоційністю художнього вислову, глибиною задуму та змісту, гострою політичною спрямованістю, актуальністю тематики. Народне життя в минулому та сучасному художниця широко відобразила в циклах гравюр за фольклорними мотивами — «Легенди гір і лісів», 1936 (Рис. Б.2.2.13). Загалом, пластична мова цієї представниці українського національного мистецького модернізму позначена активною колористикою народного мистецтва, розмаїттям орнаментальних стилізацій; таємничу, навіть магічну силу краси випромінюють зображені жінки [14, с. 278].

Дуже вагому роль в художньому процесі країни, в соціокультурному житті 1920-х років продовжує відігравати плакат. Зображення жіночих образів у різноманітних іпостасях стало відображенням настроїв епохи модерну та декоративно-ужиткового мистецтва зокрема. Образ жінки з одного боку представляв її повноправним членом суспільного життя, а з іншого – естетизував графічну продукцію (Рис. Б.2.2.16, Б.2.2.17). Таким чином плакати й афіші із зображенням жінок додавали кольорів в урбаністичні пейзажі міст, доповнюючи динамічні сюжети буденних вулиць. Включений у загальний європейський контекст, український плакат 1920-х має різновекторні пластичні спрямування: від модерну у Львові та Києві до конструктивізму у Харкові. Способи художнього втілення соціальної ролі жінки в плакаті дають змогу проаналізувати й виокремити найхарактерніші іконографічні типи, а також виявити ті соціальні передумови, що їх сформували [26].

1920-ті роки можна вважати періодом бурхливого піднесення, а 1930-ті – несподіваного припинення унікального соціального експерименту – спроби кардинальної лібералізації державної політики щодо жіноцтва. Цей час став також винятковим і в історії розвитку українського плаката, в якому щільно сплелися

«красиве і корисне», – художні образи й ідеологія. Він увірвався в повсякденність яскравим зіставленням кольорів, монументальною символічністю авангардних рішень: політика масової агітації проводиться через образотворчі засоби – мистецтво перестає розподілятися на народне й елітарне, створюється загальне культурне поле, в якому плакат долучається до творення нових смислів. Отож не дивно, що в плакатному агітпропі працювала переважна більшість українських художників-авангардистів. Серед українських митців, у чиїх плакатах розробляються жіночі образи, слід згадати Анатолія Бондаровича, Наума Соколика (Соколіні), Марії Юнак, Івана Падалки, Віктора Саввіна, Григорія Цапка, Миколи Міщенка, Ібрагіма Літинського, Охріма Судомори, Лева Каплана, Олександра Маренкова, Адольфа Страхова та інших.

Образ соціально заангажованої жінки-активістки був досить часто уживаним у плакаті 1920-х років, його іконографічний тип зазвичай має монументальний характер і представлений масштабно виділеною постаттю головної «героїні» твору, що розташована на першому плані, на тлі «народних мас», новобудов та ін. Та, незважаючи на це, кожен художник – автор плаката – втілював його по-своєму, залежно від власних художніх уподобань і розуміння ідеологічної спрямованості.

Як, приміром, у плакаті Івана Падалки «Жінки, йдіть у ради комнезами кооперацію», виданому «Книгоспілкою» і розрахованому на сільську бідноту (Рис. Б.2.2.18). Цей плакат було виконано І. Падалкою в середині 1920-х років у стилістиці, характерній для школи М. Бойчука, якій притаманні лаконічність українського наївного малярства, майстерна ритмічна організація композиції, застосування кулісної перспективи, лінійно-площинне моделювання об'єму. У плакаті І. Падалка дотримується започаткованого бойчукістами «героїчного стилю». Слід відзначити, що митець значну увагу приділяв відтворенню ролі жінки, жіночим образам в ті роки драматичні роки перебудови світоустрою. Так, нові характеристики стилю життя жительок міста відтворені в гравюрі «Вантажники. На

Дніпрі» (1926). Натомість традиційні образи жінок-селянок в процесі праці на землі відтворено в роботі «Полільниці» (1928), де разом з тим одна з героїнь читає іншим газетні новини як ознаку сучасності (Рис. Б.2.2.19).

Агітація та пропаганда заповнили відтепер не тільки простір вулиць і майданів, а й увійшли до камерного суспільно-громадського простору. На плакатах бачимо активних жінок, які навчаються, читають, працюють у кооперації. «Дівці, бабі, молодиці книга завжди знадобиться», – запевняє плакат роботи невідомого художника (Рис. Б.2.2.20). Це свого роду ідилічна історія про нове жіноче щастя: однією рукою жінка бавить немовля, іншою – гортає книгу, сидячи посеред «ланів широкополюх».

Виявлення національного контексту в образах жінок нерідко у плакатах здійснювалось формально, через зовнішні ознаки – відтворення постатей у національних костюмах. Так, на плакаті 1921 року для видавничого товариства "Час" Н. Ширшов головною дійовою особою зображує символічно-алегоричну дівчину в українському вбранні, яка крокує по мапі України (Рис. Б.2.2.21). Та наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років стався поворот до старого – патріархального родинного устрою, але під тим же гаслом турботи про жінок. В плакаті переважає наступний іконографічний тип: жінка біля колгоспної техніки, верстата і таке інше, часто – в оточенні дітей або ж із дитиною на руках, але її постать вже не виділена ані кольором, ані масштабно. Символічно-алегоричне зображення жінки поступається реалістичному: радісна жінка біля трактора, літака, в полі... Героїня плаката вже не символізує поступ нової «жіночої ери», а просто живе. Жінка віднині стала важливим «трудовим ресурсом». Намагання влади зробити тяжку фізичну працю привабливою для жінок бачимо і в плакаті М. Юнак (художниці кола М. Бойчука) «Жінка Радянського Союзу – найщасливіша в світі», 1936 р. (Рис. Б.2.2.22).

Висновки до розділу 2

Головним чинником розвитку української культури на зламі XIX-XX століть була взаємодія з західноєвропейським, польським та російським мистецтвом. Впливи сусідніх художніх культур мали непересічну значущість в ту пору, коли в Україні відбувалося становлення нового мистецтва. Візуально-пластична мова української графіки формується у взаємодії з творцями польського та французького модерну, німецького й австрійського сецесіонів, конструктивізму, а також творчих експериментів кола талановитих майстрів-авангардистів.

Водночас, в основу розбудови національного стилю в українському мистецтві графіки на новому етапі, перш за все, було покладено прагнення передати особливості світосприйняття та світовідчуття українця як представника власного етносу. Виробляючи власну художню манеру, вітчизняні автори бачили лінію розвитку українського графічного мистецтва від давнього та сучасного образотворчого фольклору і робили наголос на його традиційні якості, що мали визначити характер сучасного національного стилю. Нова якість накладається на живильний шар народного мистецтва, стилістика якого проростає в образах і знаках.

Щодо класифікації жіночих образів, венеріанський тип жінки, що репрезентував рокову красуню модерну, меншою мірою проявляється в українській графіці досліджуваної доби. Деметрианський тип жінки – у традиційному розумінні дружини і матері – із активно уживаного фольклорного символу поступово перетворюється на суспільно значимий, пропагандистський, зливаючись із героїчним типом у радянському плакаті. Героїчний тип, активно реалізований у постреволуційний період стає символом нової влади, визначаючи наступний етап розвитку української графіки.

РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ВИКОНАННЯ ЖІНОЧОГО ПОРТРЕТУ

3.1. Поняття, функції та структура художньо-образного мислення

Сучасні умови розвитку суспільства від професійної системи освіти вимагають фахівця високого рівня з вмінням розв'язувати задачі нестандартного характеру, мати стратегічний підхід до освіти, з розвиненою мисленнєвою діяльністю, образним мисленням. У художній освіті розвиток образного мислення є однією з пріоритетних задач. Розвиток образного мислення є актуальною сучасною проблемою, якій присвячені дослідження психологів, педагогів та сучасних методистів (Борев Ю.Б., Посталовский И.З., Матюгін І.Ю., Немов Р.С., Сатарова Л.А., Колотило О.М., Стариченко Н.Л., Ломаєва Н.Н.).

Для виявлення шляхів розвитку образного (та зокрема художньо-образного) мислення необхідно зрозуміти його, сутність, здійснити функціонально-структурний аналіз цього феномену. Видатний психолог Р.С. Немов виділяє наступні види мислення. Теоретичне понятійне мислення – це таке мислення, користуючись яким людина в процесі виконання завдання звертається до понять, виконує дії в розумі, безпосередньо не маючи справи з досвідом, що отримуються за допомогою органів почуттів [67, с. 275].

Наочно-дієве мислення полягає в тому, що сам процес мислення є практичною перетворювальною діяльністю, що здійснюється людиною з реальними предметами. Останній з видів мислення – це наочно-образне. Наочно-образне мислення – сукупність способів і процес образного вирішення завдань в плані зорового уявлення ситуації і оперування образами складових її предметів без виконання реальних практичних дій з ними [66, с. 499].

На психічний розвиток людини, становлення її творчого «Я» і вироблення високих моральних принципів особливий вплив здійснює образне мислення. Воно формує узагальнене і динамічне уявлення про навколишній світ і дозволяє виробити соціальне-ціннісне ставлення до цього світу, його етичну і естетичну оцінку [66, с. 7].

Образне мислення – це мислення у вигляді образів шляхом їх створення, формування, підтримки, передачі, оперування, видозміни за допомогою розумових процесів. Воно входить як суттєвий компонент у всі без винятку види людської діяльності, якими б розвиненими і абстрактними вони не були. Реалізується за допомогою механізму подання [76].

Термін «образне мислення» відображає процес художнього пізнання у взаємозв'язку емоційно-чуттєвого, логічного і інтуїтивного – його компонентів [16]. Сенс вживання терміна «образне мислення» як характеристики мистецтва полягає і в тому, що він не тільки вказує на сам факт існування такого специфічного «продукту» художнього пізнання як художній образ, а й наділяється функцією прояву якісного боку останнього. [2, с.122].

Певною формою відображення об'єктивної дійсності в мистецтві, в тому числі і образотворчої, є художній образ. На відміну від матерії, яка існує об'єктивно, незалежно від нашої свідомості, образ існує тільки в свідомості, тільки в психіці. [59, с. 7].

Художньо-образне мислення як поняття має два компонента. «Художнє» – відображає специфіку сприйняття, володіння формами втілення (аналіз засобів і прийомів необхідних для розкриття образу) і «образне» – як природна здатність свідомості до узагальнення і вираження суб'єктивного ставлення до тих чи інших предметів або явищ навколишньої дійсності [90, с. 53].

Художньо-образне мислення в суворому сенсі цього терміна починається з оперування художніми образами. Якщо говорити про прогрес цього мислення, то

він пов'язаний з поступовим ускладненням художніх образів, які відображаються в свідомості особистості студента: від простих до більш змістовних, від фрагментарних: до більш масштабних, від одиничних до об'єднаних, інтегруючих [55, с. 49].

Процес формування художнього образу збігається з напрямком розвитку пізнання, що обумовлює внутрішню якісну своєрідність художнього образу, єдність емоційних і раціональних початків в його становленні [59]. Цілком очевидно, що методичне дослідження особливостей його формування на заняттях з образотворчих дисциплін може дозволити розкрити невикористані резерви розвитку творчих здібностей студентів.

Важливим елементом художньо-образного мислення є оригінальність, яка полягає у створенні суб'єктивно нового продукту, не схожого на вже існуючі. Оригінальністю можна вважати: формулювання незвичайних відповідей, уміння інтуїтивно передбачати і пропонувати нетрадиційні підходи та методи розв'язання поставлених завдань, надавати новизни ухваленим рішенням; виявляти основні властивості об'єктів і явищ та пропонувати нові можливості їх використання, уміння розробляти незвичні образи; застосовувати авторські техніки виконання творчих завдань.

Важливо пам'ятати, що художній образ – «поняття складне, багатогранне і багатовимірне, пов'язане з уявленнями про ставлення мистецтва до дійсності, про роль художника, про внутрішні закони мистецтва, з проблемою художнього сприйняття». Його основні функції: пізнавальна, комунікативна, естетична, виховна. Тільки у своїй сукупності вони розкривають специфічні особливості способу [85, с. 241]. Отже, для його «створення» потрібна певна спеціальна підготовка, певні знання, вміння і навички сприйняття дійсності і використання засобів образного вираження в мистецтві [52, с. 11].

Посталовський І.З. у своїй книзі «Тренування образного мислення» відмічає, що основна функція образного мислення – забезпечення процесу пізнання найбільш істотних сторін і закономірних зв'язків об'єктів дійсності в формі наочних образів. [74, с. 7]. Сутність, основні характерні риси та функції художньо-образного мислення проявляються через естетичну культуру, через особливості сприймання та оцінювання творів мистецтва, через виявлення спільності і специфічності різних видів мистецтва, а також як психологічні явища пов'язані з вищими емоціями людини.

Художньо-образне мислення формується завдяки розвитку таких психічних процесів і компонентів мислення, як творче сприйняття, уява, логічність, креативність, (як здатність до виявлення і постановки проблем, творча продуктивність), синестезія (як здатність сприймати інформацію всесторонньо, за всіма існуючими каналами сприйняття), пам'ять, емпатія (здатність до співпереживання), аналіз і зіставлення, наявність особистісно значущого стимулу, обумовлюючого позитивну мотивацію і динаміку образного мислення, сенситивність (чутливість), асоціативність (здатність при сприйнятті заданого образу активізувати внутрішньо схожі образи), вольові операції (самоконтроль, критика тощо).

Практично у всіх дослідженнях, присвячених питанню природи художньо-образного мислення, йдеться про те, що одним із специфічних його якостей є його двояка структура, що включає в себе компонент емоційно-суб'єктивний і об'єктивно-формальний. Ці два аспекти здатні впливати на формування художньо-образного мислення [90, с. 53].

Розглянувши запропоновані у сучасній науковій літературі [40] структури художньо-образного мислення, ми визначились на тому, що для нашого дослідження найбільш вдалою та відповідною є наступна.

Структура художньо-образного мислення студентів розглядається як сукупність таких функціональних компонентів:

- мотиваційно-ціннісний, який означає вияв усвідомленої установки студентів на сприймання образів мистецтва та їх художню оцінку;
- емоційно-емпатичний, що полягає в чуттєвому сприйманні художніх образів на основі їх співпереживання з життєвими аналогіями;
- раціонально-когнітивний, що передбачає оперування знаннями щодо мистецьких явищ і закономірностей та осмислене осягнення художньо-образного матеріалу;
- творчо-діяльнісний, який зорієнтовано на активізацію уяви і фантазії студентів в процесі сприйняття і відтворення художніх образів [35, с. 163].

Так як ми характеризуємо художньо-образне мислення як багатокomпонентний творчий процес, якому властиві емоційність та асоціативність, він охоплює сприйняття образів мистецтва на основі ціннісного ставлення до них, естетичні судження та моделювання власних оригінальних художніх образів завдяки активізації уяви та фантазії, то на основі вищевикладеної структури та спираючись на критерії, що представлені у дослідженні О.М. Колотило, яка виділяє їх для визначення рівня розвитку художньо-образного мислення студентів [40], ми пропонуємо структурну схему художньо-образного мислення (Рис. 3.1).

Мотиваційний компонент означає вияв усвідомленої установки студентів на сприймання образів мистецтва та їх художню оцінку. Мотиваційно-ціннісний критерій розвитку цього компоненту, який виражає ціннісне ставлення до образів мистецтва, оточуючого середовища, на які спрямовані емоції. Естетичні емоції пов'язані з естетичними цінностями. Без співвіднесення з цінністю образів не можна говорити про вагомість чи незначимість емоцій по відношенню до них. Емоційно-ціннісне ставлення до образів мистецтва, оточуючого середовища відображує емоційний бік духовного світу особистості, що розвивається [22, с.119].

Зміст мотиваційно-ціннісного критерію розвитку художньо-образного мислення визначається через такий показник як – художньо-пізнавальні потреби та інтереси: художньо-пізнавальні потреби та інтереси охоплюють пізнавальні потреби особистості у сприйманні та осягненні творів мистецтва, предметів, природи, явищ, спрямовані на засвоєння прекрасного в мистецтві, формують естетичне відношення до них. Художній інтерес реалізується у таких видах діяльності: сприймання художнього твору, набуття знань в галузі мистецтва, виконавській творчості та продуктивній діяльності праці [40, с. 18].



Рис. 3.1.1. Структура художньо-образного мислення

Раціональний компонент передбачає оперування знаннями щодо мистецьких явищ і закономірностей та осмислене осягнення художньо-образного матеріалу. Раціонально-когнітивний критерій (лат. *cognitio*, «пізнання, вивчення, усвідомлення») розвитку цього компоненту виявляє розвиток окремих характеристик мисленнєвих операцій студента: гнучкість мислення, асоціативність мислення, передбачає систему оцінних естетичних суджень; здатність оперувати знаннями щодо мистецьких явищ [40, с. 19].

Показники, що розкривають зміст когнітивного критерію:

- гнучкість мислення;
- асоціативність мислення;
- естетичні судження.

Гнучкість мислення – здатність нестандартно, непересічно оперувати інформацією, змінювати її відповідно до вимог і завданнями діяльності і за ситуацією стосовно створюваних художніх образів, це швидкість і легкість побудови розумових дій, їх мінливість на основі набутого досвіду, швидкий перехід від одного творчого завдання до іншого. Гнучкість розуму сприяє пристосованості людини до змінного середовища, до зростаючого обсягу інформації і вимогам, до швидкості її переробки, засвоєння і видачі [60, с. 229].

Асоціативність мислення в психології і філософії – закономірно виникаючий зв'язок між окремими подіями, фактами, предметами або явищами, відображеними в свідомості індивіда і закріпленими в його пам'яті. Виявляється в умінні встановити зв'язок між новою та відомою інформацією за схожістю, суміжністю, контрастом, в поєднанні цієї інформації при створенні нового художнього образу. Визначається числом нових розроблених художніх образів, що відповідають відтворенню пропонованого стимулу [60, с. 341].

Естетичні судження виявляються в естетичному ставленні до дійсності, розумінні естетичних властивостей дійсності і творів мистецтва, характеризують

почуття, які студент переживає під час естетичного сприймання. Естетичні судження – це обґрунтована естетична оцінка предметів і явищ, яка виявляється у формі простого твердження або у формі аргументованого доведення. Джерелом естетичних суджень є твори мистецтва, естетичні властивості предметів і явищ, природа, людина, її поведінка, праця [60, с.358]

Емоційний компонент – це особливий клас психічних процесів, пов'язаних з потребами і мотивами, які відображають у формі безпосередньо чуттєвих переживань значимість діючих на людину явищ і ситуацій [81].

Емоційно-емпатичний критерій розвитку емоційного компонента полягає в чуттєвому сприйманні художніх образів на основі їх співпереживання з життєвими аналогіями. Показниками цього критерію є художнє сприймання та емоційне ставлення до мистецтва. Художнє сприймання та емоційне ставлення до мистецтва виявляється в умінні емоційно сприймати та відгукуватись на твори мистецтва різних жанрів. Розглядається як особистісна якість людини, здатність швидко, легко та емоційно реагувати на події, явища тощо, емоційна реакція, емоційне відношення до творів мистецтва, людей, оточення, ін. [40, с. 7].

Творчий компонент – зорієнтований на активізацію уяви і фантазії учнів в процесі сприйняття і відтворення художніх образів. Творчо-діяльнісний критерій його розвитку – це діяльність, яка породжує щось якісно нове, ніколи раніше не існуюче, і має суспільно-історичну цінність. Виявляє самовираження здібностей студентів, їх умінь, участь у художньо-образній діяльності, характеризується творчим підходом до виконання завдань, рівнем розвитку продуктивності уяви, виявляє оригінальність та нестандартність мислення. Спрямований на активізацію уяви, фантазії студентів у процесі сприймання та створення художніх образів [60, с. 484].

Зміст діялісно-творчого критерію розвитку художньо-образного мислення розкривається через показники:

- продуктивність уяви у художньо-творчій діяльності;
- оригінальність створених студентами образів.

Продуктивність уяви у художньо-творчій діяльності характеризує активність процесу уявлення, що являє собою зв'язок зовнішнього стимулюючого матеріалу образів пам'яті, змінених уявою під час пошуку.

Оригінальність створених студентами образів – (статистична рідкість) здатність висувати нові, несподівані ідеї здібність продукувати нетривіальні образи, уникаючи очевидних чи твердо встановлених, типових. Виявляється в тематиці і характері самостійно створених образів, вигадуванні історій, конструюванні, відповідях тощо [40, с.13].

Отож виділені компоненти, критерії та дібрані відповідно показники характеризують художньо-образне мислення студентів, як різнобічний процес. Ми надалі будемо спиратися на структуру у нашому дослідженні у розвитку художньо-образного мислення студентів.

Створення образів відбувається в умовах, коли людині пред'являється найрізноманітніший наочний матеріал: предметний, графічний, умовно-схематичний або знаково-символічний. Для створення образів найчастіше потрібен перехід від одного наочного матеріалу до іншого зі зміною в розумі його змісту. Художньо-образне мислення може формуватися лише при виконанні спеціальних завдань, пов'язаних з розумовим перетворенням наочного матеріалу, видозміною образів за формою, за кольором, просторовим розташуванням тощо.

3.2. Методичні аспекти розробки комплексу навчальних завдань «Жіночий портрет» для розвитку художньо-образного мислення студентів

Художньо-образне мислення є одним з ключових моментів у творчій діяльності і підготовці майбутнього художника-педагога. Вивчаючи особливості навчально-творчої діяльності студентів, аналізуючи результати їх роботи, не можна не погодитися з тим, що людина, яка займається образотворчим мистецтвом, формує своє мислення в ключі специфіки мистецтва і діяльності, детермінованої образними уявленнями. Тому не випадково фахівці підкреслювали і підкреслюють значення сформованості образного мислення у розвитку творчих здібностей людини. «Художня школа повинна працювати над вихованням образного мислення», – зазначає М.М. Волков [15, с. 7].

Значимість розвитку художньо-образного мислення для художника-педагога вкрай велика з цілої низки причин. Одна з них полягає в тому, що в професійній діяльності йому необхідно не тільки повідомляти учням теоретичні знання в сфері образотворчої грамоти, але ще і вчити цілеспрямованому їх використанню, як в своїй творчості, так і в підході до творів мистецтва взагалі. З іншого боку, розвиваючи ті аспекти мислення, які необхідні для здійснення тієї чи іншої професійної діяльності, можливо перетворювати навчальний процес підготовки з метою підвищення його ефективності, так як саме специфіка мислення в першу чергу відрізняє професіонала [90, с. 180].

Проблеми розвитку художньо-образного мислення як одного з найважливіших пріоритетів у навчанні образотворчому мистецтву розглядаються в роботах Є.І. Ігнат'єва, Г.В. Біди, Б.Н. Єменського, В.С. Кузіна, Е.В. Шорохова, С.А. Гавріляченко, А.А. Мелік-Пашаєва, Л.Б.Єрмолаєва-Томіної, Л.Г.Медведева. Пошуку методів розвитку художньо-образного мислення засобами образотворчого мистецтва присвячені дисертаційні дослідження Т.В. Білої, Н.А. Терещенко,

О.М. Колотило, Д.В. Брагіної, І.Б. Ветрової, А.В. Данілова, А.А. Голуб, П.І. Медведєва.

У більшості досліджень проблеми розвитку художньо-образного мислення вирішуються на матеріалі занять з композиції, тематичного малювання або малювання за уявленням. Втім, основна частина практичних занять при навчанні майбутніх художників-педагогів будується на малюванні з натури. Цим пояснюється необхідність розробки методичної системи, що сприяє розвитку художньо-образного мислення на заняттях з дисциплін образотворчого спрямування [90].

Підсумовуючи вищевикладене, ми відзначаємо, що проблема розвитку художньо-образного мислення у студентів художньо-педагогічних спеціальностей є актуальною та необхідною для розглядання її у підготовці фахівців – вчителів образотворчого мистецтва.

У нашому дослідженні ми обґрунтовуємо шляхи розвитку художньо-образного мислення на дисциплінах образотворчого спрямування на основі роботи з жіночим образом, а саме графічним жіночим портретом. Розвиток образного мислення ми вважаємо доцільним здійснювати на основі побудови художнього образу у жіночому графічному портреті. Жанр портрету складний, його творець повинен бути не тільки вправним майстром, виконавцем, а й тонким психологом, мислителем, який вмів би не лише передати зовнішність людини, а й сягнути глибин життя. Жоден жанр мистецтва не покликаний так уважно і «зблизька» відобразити людину, показати її «великим планом», як портрет. Недарма серед шедеврів світового мистецтва багато саме портретів, де в образі однієї людини відтворено цілу епоху.

Оскільки створення будь-якого живописного чи графічного твору починається з рисунку, який є першоосновою образотворчого мистецтва, розумним є рішення формувати художній образ у портреті саме графічними засобами, що

дозволить студентам краще та правильно оперувати образами, завдяки її лаконічності, умовним кольорово-тональним відношенням, здатності експериментувати з різноманітними графічними матеріалами та фактурами площини на якій зображується малюнок.

У художників-початківців існує певна проблема в опануванні навичок розвитку художньо-образного мислення при малюванні, що спонукає їх до активного пошуку шляхів подолання наявних труднощів. Тому зупинимо увагу на те, як конкретно проявляє себе нерозвиненість образного мислення у студентів.

Причинами низької якості розумової роботи студентів є: 1) небагатий запас зорових образів і невміння залучити їх до роботи в потрібний момент; 2) відсутність здатності мислити образно, цілісно, асоціативно, одночасно бачити предмет або явище з різних сторін з усіма їх численними зв'язками з іншими предметами і явищами; 3) слабе володіння прийомами розумової діяльності, пов'язаної зі здатністю народжувати ідеї і створювати багатозначний контекст, що проявляється у творчій діяльності.

Робота студентів зі створення художнього образу відбувається в результаті безлічі спостережень природи. З вищесказаного випливає, що образ виникає в свідомості студента поступово і продовжує формуватися в процесі створення ескізу твору. Ось що про це писав В.С. Кузін: «Формування художнього образу є не тільки відбір з значного запасу вражень самого характерного, самого типового, але і створення на цій основі нового, що є «сплавом» найбільш важливих, що становлять сутність художнього образу елементів всіх вражень» [45, с. 238].

Створення художнього образу в портреті допомагає студентам наочно демонструвати свої можливості, щодо оперування образами об'єктів навколишнього світу, розвитку знань перспективи, анатомії, композиції, вміння стилізувати зображення. Загалом його впроваджують на заняттях з рисунку, живопису, композиції, у пленерній практиці студентів. Звичайно портрет не є

основним у художньому навчальному процесі, але замальовки, начерки та етюди міського пейзажу під час пленерної практики відзначаються як найбільш ефективна форма початкової роботи з лінією, штрихом, плямою тощо. Через засвоєння основних законів зображення на етюдах міського пейзажу пройшли всі майстри образотворчого й прикладного мистецтва.

За нашими спостереженнями, популярність портрету, зокрема графічного спостерігається у виконаних у значній кількості кваліфікаційних роботах випускників факультету мистецтв Криворізького державного педагогічного університету.

Як зазначалося, розвиток художньо-образного мислення – це складна комплексна задача, яка потребує часу і включеності студентів в різні завдання на різних дисциплінах. Зміст сучасної мистецької освіти базується на розвитку творчих здібностей особистості в тісному взаємозв'язку з художнім сприйняттям, творчим мисленням і художньо-творчими здібностями [63, с. 9].

Відповідно до вищевизначених аспектів розвитку художньо-образного мислення, ми пропонуємо міждисциплінарний комплекс навчальних завдань за темою жіночого портрету графічними матеріалами для студентів з 1-го по 4-й курси загальним обсягом 270 годин (9 кредитів), які в сукупності направлені на розвиток художньо-образного мислення (Додаток В).

Також у межах дослідження розроблено та апробовано у навчальному процесі вищої школи лекцію з історії мистецтва Жіночі образи в гафіці А.Мухи (Додаток Г).

Висновки до розділу 3

Художньо-образне мислення важлива складова особистості фахівця художньо-педагогічної освіти. Розвиток художньо-образного мислення залежить не тільки від отриманих знань і вмінь на навчальних дисциплінах, а й від здатності студента їх реалізувати та застосувати у самостійній творчій діяльності.

Отже мета розвитку художньо-образного мислення, позитивною стороною ґрунтується на глибокому проникненні в сутність мистецтва. Це проявляється як на вмінні висловлювати думку художньою мовою, умінні самостійно спілкуватися з картиною, так і в здатності відтворювати художній образ у власному портретному творі.

Для активізації художньо-образного мислення, необхідно знаходити зв'язок з тим, що відноситься до області почуттів і ідей. Це допоможе як в осягненні творів мистецтва, так і в самостійному створенні художнього образу. Варто підводити студентів до бачення в творах образотворчого мистецтва філософського сенсу, вчити читати загальнолюдські ідеї, звіряти з ними свої думки і вчинки і у такий спосіб. вчити мислити, створювати власні образи та наповнювати картину духовним змістом.

Розроблений нами комплекс навчальних завдань «Міський пейзаж» може бути використаний у створенні навчально-методичних розробок з рисунку, живопису, композиції, пленеру для вищих (художніх) навчальних закладів, під час викладання фахових дисциплін та перш за все, у процесі формування художньо-образного мислення студентів мистецьких спеціальностей.

ВИСНОВКИ

Дослідивши питання стильової еволюції європейської та української графіки кінця XIX століття – першої третини XXI століття, можемо зробити ряд висновків. У процесі нашого дослідження ми прийшли до узагальнення опрацьованої мистецтвознавчої, науково-педагогічної та методичної літератури, що дало розуміння історичних явищ та процесів, які безпосередньо впливали на розвиток і створення нових художніх образів жінок у мистецтві.

Аналіз публікацій фахової методичної та мистецтвознавчої літератури з питань розвитку європейського й українського графічного мистецтва кінця XIX – XX століття дозволяє констатувати, що в загальних параметрах означена тема висвітлюється достатньо широко в різних аспектах формально-змістових характеристик національного мистецтва графіки, але особливості створення жіночих образів, зокрема в українському образотворчому мистецтві, не отримали належного мистецтвознавчого аналізу.

У фаховій літературі застосовується термінологія культурологічного, мистецтвознавчого, психолого-педагогічного спрямування, що зумовлено міждисциплінарністю галузі мистецької освіти і потребує уточнення понятійного апарату дослідження. У відповідності до теми дослідження були розкриті ключові поняття предмету дослідження, а саме: графіка, художній образ, стиль.

У досліджуваний період мистецтво графіки у європейських країнах зазнає бурхливого розвитку через, чому сприяють розвиток технологій друку, зокрема кольорового, поширення соціального запиту на графічну продукцію (книжкова графіка, екслібриси, журнальна і ужиткова графіка, плакати, ескізна графіка тощо, серед яких стає плакат як елемент масової культури), формальне звернення до виражальних засобів графіки в одному з провідних стилів доби – Ар Нуво.

Жіночий образ посідає одне з провідних місць у європейському мистецтві на тлі руху за гендерну рівність у європейському суспільстві з одного боку, а з іншого – як естетичний іконографічний елемент та вічний символ. Дослідженню типології жіночих образів присвячено окремі мистецтвознавчі дослідження, зокрема можна виявити загальні тенденції до виділення традиційного образу матері і дружини, нового образу рокової жінки та героїчного образу жінки-войовниці.

Національно-культурний рух на початку століття, що активізувався в Україні, мав безпосередній зв'язок із процесами національно-культурного відродження в більшості європейських країн. Це сприяло зростанню уваги до стародавніх пам'яток, захопленню етнографією та народною творчістю як важливим джерелом професійного мистецтва. Зародження і формування авангардного мистецтва в Україні відбувалося в надрах стилю модерн, у складному симбіозі європейської традиції з елементами народної творчості.

В українській графіці можна простежити дві тенденції зображення жіночих образів – ілюстрацію двоїстості їхньої природи, наявності в них як божественної, так і демонічної сутності, здебільшого ж спостерігаємо містичну символізацію вічної жіночості. Отже, венеріанський тип жінки, що репрезентував рокову красуню модерну, меншою мірою проявляється в українській графіці досліджуваної доби. Деметрианський тип жінки – у традиційному розумінні дружини і матері – із активно уживаного фольклорного символу поступово перетворюється на суспільно значимий, пропагандистський, зливаючись із героїчним типом у радянському плакаті. Героїчний тип, активно реалізований у постреволуційний період стає символом нової влади, визначаючи наступний етап розвитку української графіки.

Жіночі образи і мотиви сьогодні дуже поширені і актуальні, але залишаються поза уваги мистецтвознавців. Аналіз програми дисципліни «Історія українського мистецтва» також довів, що проблеми фольклористики і тенденції розвитку сучасного вітчизняного графічного мистецтва майже не висвітлені, недостатньо

висвітлені творчі здобутки сучасних митців, особливо молодого покоління. Означене зумовило необхідність збагачення змістовного компонента навчального курсу «Історія українського мистецтва» тематикою «Фольклорні мотиви та художні образи в українській графіці», до якої був розроблений навчально-методичний матеріал.

Розвиток художньо-образного мислення обґрунтовано як важливу складову фахової підготовки студентів, якій присвячено значну кількість психолого-педагогічних та методичних досліджень. У навчальному процесі мистецьких спеціальностей формування художньо-образного мислення може здійснюватися в різних жанрах мистецтва, але ефективність цього процесу пов'язується з роботою над портретом. Унікальність мистецтва портрету полягає у здатності вирішувати складні графічні, колористичні, композиційні, психологічні задачі у загальнодоступній формі, а сам процес навчання стимулює зацікавленість до творчого осмислення наданого учбового матеріалу, формує стійку внутрішню мотивацію студентів до оволодіння новими знаннями, сприяє перетворенню навчального процесу з рутини на задоволення.

Розроблений нами міждисциплінарний комплекс завдань за темою «Жіночий портрет» може бути ефективно використаний для розвитку усіх компонентів художньо-образного мислення студентів. Розроблений теоретичний та візуальний методичний матеріал збагачує змістове наповнення курсу історії мистецтва, рисунку та сприятиме розвитку образного мислення. Тому вважаємо, що результати дослідження можуть бути використані в практиці навчання студентами художніх спеціальностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Английское искусство первой половины 19 века. Графика. Электронный ресурс. URL: <https://www.la-fa.ru/history/history354.html>
2. Андреев А.Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства: Методологические аспекты проблемы. Москва, 1981. 193 с.
3. Андрейканіч А.І. Антологія українського плаката першої третини ХХ століття. Косів, 2012. 120 с.
4. Антонович Є.А., Удріс І.М. Українське мистецтвознавство кінця ХІХ – початку ХХ століття: дослідження образотворчої спадщини Тараса Шевченка: монографія. Кривий Ріг, 2014. 105 с.
5. Белецкий П.О. Георгий Иванович Нарбут. Ленинград, 1985. 237 с.
6. Беляева С.Е., Розанов Е.А. Спецрисунок и художественная графика: учебн. для студ. сред. проф. учеб. заведений. Москва, 2006. 240 с.
7. Борисов В.Ю. Развитие художественно-образного мышления // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2010. – №125. – С. 176–188.
8. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград, 1999. 703 с.
9. Будник А. В. Формування національної специфіки українського видовищного плакату кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Мистецтвознавчі записки: зб. наукових праць. Київ, 2015. №28. С. 152-160.
10. Буткевич, Л.М. История орнамента. Москва, 2008. 267 с.
11. Вийранд Т. Молодежи об искусстве. Таллинн, 1990. 185 с.

12. Виппер Б.Р. Печатная графика. Введение в историческое изучение искусства. Искусствоед.ру. Электронный ресурс.
URL: <https://iskusstvoed.ru/2016/06/25/pечатnaja-grafika-b-r-vipper-vvedeni>
13. Владич Л. В. Мовою графіки. Київ, 1967. 248 с.
14. Войтович В.М. Міфи та легенди давньої України. Тернопіль, 2005. 392 с.
15. Волков Н.Н. Композиция в живописи. Москва, 1977. 263 с.
16. Волков Н.Н. Мысли об искусстве. Рисунок. Живопись. Композиция: Хрестоматия / сост-ли: Н.Н. Ростовцев и др. Москва, 1989. 207 с.
17. Георгій Нарбут: Альбом / авт.-упоряд. П.О.Білецький. Київ, 1983. 119 с.
18. Герчук Ю. Я. История графики и искусства книги. Москва, 2000. 320 с.
19. Герчук Ю.Я. Советская книжная графика. Москва, 1986. 128с.
20. Гладун О. Д. Витоки модерну і авангарду в українському плакаті. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2018. №14. С. 52-58.
21. Говдя П.І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. Київ, 1989. 206 с.
22. Головин С. Словарь практического психолога. Москва, 1998. 360 с.
23. Голубець О. М. Мистецтво XX століття: Український шлях. Львів, 2012. 220 с.
24. Гомбрих Э. История искусства. Москва, 1998. 80 с.
25. Демехіна Д. Б. Образ відьми в українських та польських романтичних баладах як колективний ідентитед: гендерний аспект. Актуальні проблеми слов'янської міфології. 2011. №24.С. 316-326.
26. Донець О. М. Український друкований плакат 1920-х – початку 1930-років як інформаційне джерело з вивчення гендерних питань (на матеріалах з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). Рукописна та книжкова спадщина України. 2019. № 24. С. 151-168.

27. Дудник В. О. Взаємозв'язок загальнонаціонального культурного простору з національною ідентичністю у контексті глобалізаційних світових процесів. *Культурологія*. 2016. №2. С. 129-138.
28. Дьомін М. Сильові ознаки національного мистецтва. *Образотворче мистецтво*. 2007. №3. С. 28-29.
29. Жанр. Определение понятия. *Електронний ресурс*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Жанр>
30. Жанр. Художественная энциклопедия. *Електронний ресурс*. URL: https://gufo.me/dict/art_encyclopedia/Жанр
31. Загальна характеристика видів мистецтва. *Електронний ресурс*. URL: <https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10555>
32. Збаражська А. Жіночі образи у мистецтві. *Електронний ресурс*. URL: <https://plomin.club/female-images-in-art/>
33. Изобразительное искусство Ар деко. Региональные особенности (Франция, США). *Искусствовед.ру*, 2018. *Електронний ресурс*. URL: <https://iskusstvoed.ru/2018/08/31/izobrazitelnoe-iskusstvo-ar-deko-re>
34. Ильюшиц Ю.А. Специфика орнаментики в произведениях искусства стиля модерн. *Електронний ресурс*. URL: <http://docplayer.ru/41886501-Specifika-ornamentiki-v-proizvedeniyah-iskusstva-stilya-modern.html>
35. Ительсон Л.Б. Лекции по общей психологии: Учебное пособие. Москва, 2002. 896 с.
36. Карагода К. П. Социокультурная обусловленность женских образов в искусстве Нового времени: дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01 – теория и история культуры. Краснодар, 2019. 144с.
37. Кардапольцева В.Н. Женские лики России. Екатеринбург, 2000. 160 с.
38. Ковальчук О. До 120-річчя від народження Георгія Нарбута - корифея української графічної школи. *Образотворче мистецтво*. 2006. №2. С. 16-20.

39. Козуб А.Л. Художньо-графічне оформлення українських видань за 1918–1930 рр. (на прикладі творчості В. Г. Кричевського). Наукові записки Інституту журналістики. Т. 22. Київ, 2006. С.12 – 13.
40. Колотило О.М. Розвиток художньо-образного мислення молодших школярів у навчально-виховній діяльності: автореф. дис. ...канд. пед. наук. Київ, 2015. 20 с.
41. Красюк І. О. Нариси з історії розвитку художньої освіти на Україні і ХІХ – на початку ХХ ст. Кривий Ріг, 2012. 233 с.
42. Крвавич Д.П. Українське мистецтво: навч.посібник. Львів: Світ, 2005. 341 с.
43. Кубриш Н. Історико-художній контекст образу жінки у мистецтві кінця ХІХ - початку ХХ сторіччя. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2006. №3. С. 192-203.
44. Кубриш Н. Мотив языческих рожениц в украинском и болгарском искусстве начала ХХ века. Матер. міжнар. конф. “Україна і Болгарія: віхи історичної дружби”. Одеса, 1999. С. 293-298.
45. Кузин В. С. Психология живописи: учеб. пособие для вузов. Москва, 2005. 304 с.
46. Купер Дж. Энциклопедия символов. Москва, 1995. 400 с.
47. Лагутенко О. А. Українська графіка ХХ століття: навчальний посібник. Київ, 2011. 184 с.
48. Лагутенко О.А. GRAFHEIN ГРАФІКИ. Нариси з історії української графіки ХХ століття. Київ, 2007. 168 с.
49. Лагутенко О.А. Українська графіка першої третини ХХ століття. Київ, 2006. 240 с.
50. Левин С.Д. Беседы с юным художником. Выпуск 2. Москва, 1988, 230 с.
51. Лещинский А.А. Основы графики: Учебн.пособие. Гродно, 2003. 194с.

52. Ломаева Н.Н. Формирование образного мышления студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов на занятиях композицией: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Москва, 1998. 27 с.
53. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / Сост. и автор послесл. А.А. Тахо-Годи. Киев, 1994. 286 с.
54. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века). Санкт-Петербург, 1994. 670 с.
55. Луначарский А.В. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 2. Москва, 1964. 398 с.
56. Максименко, Ю., Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу. Психологія і суспільство. 2009. № 4. С. 181-185.
57. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург, 2000. 347 с.
58. Медведев В. Ю. Стиль и мода в дизайне. Санкт-Петербург, 2005. 256 с.
59. Медведев Л.Г. Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку: Учеб пособие для студентов худож.-граф. фак. пед. ин-тов. Москва, 1986. 159 с.
60. Мещеряков Б.Г., Зинченко В.П. Большой психологический словарь. Москва, 2002 632 с.
61. Мигунов А.С. Художественный образ. Эстетический анализ (материалы к спецкурсу). Москва, 1980. 96 с.
62. Монашера И.Э. Художественные особенности афиши стран Запада конца XIX – начала XX веков: проблемы стилевого развития: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.04 - Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура. Москва, 2019. 199 с.
63. Музика О. Розвиток уяви і художньо-образного мислення студентів у процесі роботи над темою натюрморту. № 7. С. 46-53.
64. Муха С. Альфонс Муха. Москва, 2006. 160 с.

65. Нащокина М.В. Художественная открытка русского модерна. Москва, 2004. 427 с.
66. Немов Р.С. Психология. Книга 2. Психология образования. 2-е изд. Москва, 1995. 496 с.
67. Немов Р.С. Психология: Учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений. В 3 кн. – 4-е изд. – Кн. 1: Общие основы психологии. Москва, 2003. 688 с.
68. Оборська С. В. Стилiстика формотворення модерну предметного середовища. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2009. №15. С. 21-25.
69. Образотворче мистецтво: енциклопедичний ілюстрований словник-довідник / упорядн. А. Пасічний. Київ, 2007. 680 с.
70. Пантелеева И. А. Всеобщая история искусства. Красноярск, 2008. 2019 с.
71. Патрикеева М.М. Женский образ в изобразительном искусстве стиля модерн (на материале творчества Густава Климта): автореф. дис. ... канд. культурологии. Саранск, 2005. 18с.
72. Петренко М. Женские образы в живописи и графике русского модерна. Электронный ресурс.
URL:https://www.liveinternet.ru/users/arin_levindor/post68053294
73. Польский плакат XIX–XX века из коллекции ГМИИ им. А. С. Пушкина. Электронный ресурс. URL: <https://www.the-village.ru/weekend/weekend/110851-v-gmii-im-a-s-pushkina-otkrylas-vystavka-polskiy-plakat-xix-xx-veka>
74. Посталовский И.З. Тренировка образного мышления. Одесса, 1997. 16 8 с.
75. Прищенко С. В. Стилiзація як прийом кольорово-графічного формотворення. Вісник ХДАДМ. 2012. №4. С. 1– 5.

76. Психологічний словник. Електронний ресурс. URL: <http://azps.ru/handbook/o/obra358.html>
77. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М, 1989. 294 с.
78. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ—ХХІ століть. Київ, 2008. 187 с.
79. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / под общ. ред. В. Л. Телицына. 2-е изд. Москва, 2005. 494 с.
80. Скрипник Г. А. Історія українського мистецтва. Том 5. Мистецтво ХХ століття. Київ, 2007. 1048 с.
81. Словник психологічних термінів. Електронний ресурс. URL: <http://nuph.edu.ua/slovník-psihologichnih-terminiv>
82. Стерноу С. Арт Деко. Полеты художественной фантазии. Москва, 1997. 63 с.
83. Стоян С.П. Символізм жіночих образів у західноєвропейському образотворчому мистецтві (живопис, графіка). Гуманітарний часопис. 2013. № 3. С. 113-120.
84. Тарасенко О. Образ древа жизни и Матери мира в творчестве М.Бойчука и в декорациях Н.Рериха к балету «Весна священная» И.Стравинского. Стравинський та Україна: Матеріали міжнар. конф. Київ, 1996. С. 114-121.
85. Тимофеев Л.И., Турас С.В. Словарь литературоведческих терминов. Москва, 1974. 509 с.
86. Тодоров Ц. Теории символа. Москва, 1999. 384 с.
87. Тугенхольд Я. Художественная культура Запада: сборник статей. Москва-Ленинград, 1928. 191 с.
88. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. Москва, 1993. 248 с.

89. Ушанева Ю. С. Развитие художественно-образного мышления, как необходимое условие формирования самостоятельности студентов (на примере подготовки художника-педагога). Молодой ученый. 2009. №8. С.179-182.
90. Ушанева Ю.С. Понятие художественно-образного мышления в эстетике, психологии, педагогике. Гуманитарные и социальные науки. 2009. №3. С. 50-60.
91. Филичева Н. В. Арт Деко – стиль времени. Симпозиум. 2001. №5. С. 177-178.
92. Филичева Н. В. Модерн (к вопросу о проблеме стиля). Научно-технический вестник СПбГУ ИТМО. Вып.8: Материалы конференции «Проблемы гуманитарных дисциплин». Санкт-Петербург, 2003. С.194-208.
93. Французское искусство 19 века. Графика. Электронный ресурс. URL: <https://www.la-fa.ru/history/history345.html>
94. Хеллер С., Чваст С. Эволюция графических стилей. От викторианской эпохи до нового века. Москва, 2015. 316 с.
95. Хлопонина О.О. «Женский мир» в советском плакате 1910 – 1930-х годов: эволюция мифологических конструктов. Знание. Понимание. Умение. №4. 2017. С.287 – 295.
96. Шубарт В. Европа и душа Востока. Москва, 1997. 446 с.
97. Эрте. Электронный ресурс. URL: <http://www.erte.ru>
98. Эстетика. Учеб. пособие для вузов. / Под ред. А.А. Радугина. Москва, 2000. 240 с.
99. Эстетика: Учебник /ред. Ю.Б. Борев. Москва, 2002. 511 с.
100. Юхнина О.Ю. Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2013. 20с.