

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**  
**КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**  
**Факультет мистецтв**  
**Кафедра образотворчого мистецтва**

«Допущено до захисту»  
В.о. завідувача кафедри  
\_\_\_\_\_ І. О. Красюк  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 р.

Реєстраційний № \_\_\_\_\_  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 р.

**ЖИВОПИСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В ПОРТРЕТІ НОВІТНЬОГО ЧАСУ**

Магістерська робота студентки  
групи ОМ-м-14  
ступень вищої освіти: «магістр»  
спеціальності 014 Середня освіта  
(Образотворче мистецтво)  
**Галаші Анжеліки Вячеславівни**  
Керівник: к.пед.н., доцент  
Красюк І. О.

Оцінка:  
Національна шкала \_\_\_\_\_  
Шкала ECTS \_\_ кількість балів \_\_  
Голова ЕК \_\_\_\_\_  
Члени ЕК \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	7
1.1. Історіографія дослідження .....	7
1.2. Методологія дослідження та основні теоретичні поняття .....	12
1.3. Особливості портретного жанру: типологія, виражальні засоби.....	18
Висновки до розділу 1 .....	29
<b>РОЗДІЛ 2. ПОРТРЕТНИЙ ЖАНР В ІСТОРІЇ ЖИВОПИСУ НОВІТНЬОГО ЧАСУ</b> .....	31
2.1. Еволюція портретного жанру європейського живопису .....	31
2.2. Живописна спадщина доби українського модернізму .....	44
2.3. Інтелектуальний живопис постмодернізму .....	54
Висновки до розділу 2.....	63
<b>РОЗДІЛ 3. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ ЖИВОПИСУ</b> .....	65
3.1. Теоретичні засади розвитку творчих здібностей студентів .....	65
3.2. Формування образного мислення засобами живопису .....	69
3.3. Методичні рекомендації по проведенню занять з дисципліни «Композиція» на тему: «Виразність живописних засобів у створенні художнього образу в портретному жанрі».....	75
Висновки до розділу 3.....	85
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	86
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ</b> .....	90
<b>ДОДАТКИ</b> .....	98
Додаток А .....	98
Додаток Б .....	103
Додаток В.....	122

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Серед розмаїття жанрів образотворчого мистецтва портрет досить давно посідає місце одного з найбільш самих масових видів творчості людини.

Динамічність моральної свідомості і суспільних звичаїв, обумовлена динамічністю суспільного розвитку та історичним процесом, яка ускладнює розуміння навколишнього світу та місце людини в ньому. Ми живемо в епоху прозорості, яка викриває ілюзії і переосмислює весь культурний і ціннісний багаж. Тому не дивно, що проблеми особи та індивідуальності не випадково знаходяться в центрі уваги різних наукових дисциплін, в тому числі й в працях з теорії та практики портретного жанру.

Портрет – це особливий спосіб пізнання людини, в якій виражаються соціальні, етичні, естетичні та філософські уявлення про особу в історії культури. Вивчення людини відбувається шляхом самоаналізу, прагненням відтворити свій внутрішній світ, розібратись в собі на рівні самосвідомості та знайти своє місце у навколишньому світі. Розвиток індивідуальної та суспільної моралі та етики породжує принцип рефлексії, засобом якої виступає портрет як форма презентації свого «Я».

Важливий чинник розвитку мистецтва, в тому числі й образотворчого, на сучасному етапі – взаємопроникнення культур різних регіонів. Сьогодні у науці й суспільній свідомості поширюється усвідомлення глобалізації соціальних і культурних процесів у сучасному світі, що сприяє активному діалогу культур Заходу і Сходу, пошукові точок дотику, взаємодії й трансформації культур, змішування історичних стилів, технік та культурних надбань різних народів у живописному трактуванні портрета.

Щодо розвитку портретного жанру на території України, то для нашого суспільства все ще залишається актуальним питання вибору, ми все ще перебуваємо в транзитному стані переходу між радянським минулим і капіталістичним сьогоденням, від якого залежить стан вітчизняного

портретного жанру початку ХХІ століття. Портрет для нашої нації виступає способом само ідентифікації, знаходячись у проміжному стані між реалістичним зображенням та втратою зовнішньої схожості з моделлю. Нещодавній дослідницький проєкт «Парадний портрет» під кураторством Є. Анцигіна та В. Кришовського став для нас цікавим відкриттям у сфері сучасного українського портрета і підштовхнув до обрання цієї теми дослідження.

Як бачимо, жанр портретного живопису продовжує бути популярним серед сучасних митців. Він відкриває безмежні можливості самовираження. Дана тема являє собою прекрасне джерело творчого та наукового дослідження. І варта уваги наукової спільноти для розуміння особливостей розвитку мистецтва та визначення елементів, що складають характеристику мистецької епохи.

Своєрідність портретного жанру, особливості його виражальних засобів, теорія і практика освітлені у працях таких художників і мистецтвознавців як Л. Зінгер, А. Гончаров, А. Габричевський, Б. Віппер, Я. Тугенхольд, М. Андронікова, Н. Романишина, О. Малетіна, А. Панченко та інших.

Про інтепретацію портретного образу в живописі говорять такі філософи, науковці та мистецтвознавці як Ф. Шлеймахер, П. Рікер, Х. Зедльмайр, Є. Басина, С. Даніеля, Ю. Герчука, М. Волкова, С. Большакова, Г. Нечитайло, Ю. Коновалова, М. Савіних та Г. Софронов, С. Езієва та інші.

Важливе місце в розробці методичної бази дослідження зайняли праці відомих вчених, художників-педагогів та викладачів з художньо-естетичних дисциплін у царині методики викладання образотворчого мистецтва М. Ростовцева, П. Чистякова, І. Зязюна, С. Коновець, О. Рудницької, О. Шевнюк, В. Шпильчака, Б. Неменського, О. Мурашко, Ф. Кричевського, О. Шаляпіна, В. Іванович, В. Кошак, Т. Драган, А. Коханик, О. Ковальчук, Н. Бігус, К. Макарова, В. Федорук, Н. Фомічова, В. Циннова, С. Езієва та інші.

В якості **гіпотези** нами висунуто припущення про те, що в портреті на початку ХХІ століття відбулись зміни в інтерпретації образу людини, тому

запропонований нами підхід до створення портретного образу на заняттях з дисципліни «композиція» сприятиме підвищенню професійної підготовки студентів художньо-естетичних спеціальностей за умови використання рекомендацій, запропонованих в даному дослідженні.

**Мета магістерської роботи:** визначити особливості загальних живописних та специфічних композиційних прийомів при передачі портретного образу моделі в живописі Новітнього часу.

Відповідно до мети сформульовані такі **завдання дослідження:**

- розглянути результати попередніх досліджень портретного образу в роботах митців з другої половини XIX – початку XXI століття;
- визначити поняття живописної інтерпретації в портретному жанрі;
- проаналізувати зміну виражальних засобів портрету та їх вплив на сучасну класифікацію жанру нашого дослідження;
- аналіз тенденцій розвитку портретного образу та засобів його передачі в сучасному європейському та українському мистецтві;
- висвітлити етапи розвитку живописного портрета в історії європейського та українського мистецтва та їх вплив на формування такого вітчизняного жанру як портрет;
- виявити умови розвитку творчих здібностей у майбутніх фахівців;
- обґрунтувати роль засобів живопису у формуванні образного мислення при створенні портрету у студентів при професійній підготовці художників-педагогів;
- розробити методичні рекомендації по проведенню занять з дисципліни «Композиція» при вивченні портретного жанру з урахуванням сучасних тенденцій.

**Об'єктом** дослідження виступає портрет як жанр європейського та українського образотворчого мистецтва.

**Предмет дослідження** – портретні та живописні засоби виразності у передачі художнього образу в портретному жанрі Новітнього часу.

Хронологічні межі дослідження визначені другою половиною ХІХ-початком ХХІ століття.

**Наукова новизна роботи** полягає в наступному:

- дана магістерська робота є першою спробою систематичної класифікації портрету Новітнього часу на основі розгляду засобів виразності у передачі образу портретованого;
- вперше нами було розглянуто вплив західноєвропейського мистецтва Новітнього часу на формування вітчизняного портрета ХХ століття.

Наукова новизна дослідження характеризується через її теоретичну та практичну значущість.

**Теоретична значущість.** Обґрунтовано взаємозв'язок розвитку суспільства з інтерпретацією образу в портретному жанрі, значення чинників вибору живописних та портретних виражальних засобів у розкритті образу портретованого, розкрито тему художнього образу в портретах вітчизняного образотворчого мистецтва при аналізі творчості сучасних українських митців. Окремий внесок становить огляд творчого доробку закордонних та вітчизняних художників, які працювали над живописним портретом як складової навчально-методичного процесу підготовки вчителів образотворчого мистецтва.

**Практичне значення** роботи полягає в тому, що в ній, в результаті вивчення та аналізу наукової літератури, методичних праць авторитетних психологів, педагогів, художників-педагогів та художників-живописців, знайдено оптимальне співвідношення взаємопов'язаних, цілеспрямованих, складених по-новому і підготовлених практичних і теоретичних занять, що може бути використано як навчально-методичні матеріали у навчальному процесі студентів мистецьких спеціальностей вищих та спеціалізованих навчальних закладів.

**Структура та обсяг магістерської роботи.** Робота складається із вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків до них, загальних висновків, списку використаної літератури та додатків. Кількість сторінок додатків становить 27. Загальний обсяг – 124 сторінки.

## РОЗДІЛ 1.

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Розпливчастість часових меж Новітнього часу визначає необхідність автора задати межі дослідження. Розглянути поняття портрету, його типи, засоби виразності та особливості художньої інтерпретації. Опираючись на думку культуролога Ю. Борева про паралельність розвитку авангарду та реалізму в Новітньому часі, визначимо стильові особливості цієї епохи.

#### 1.1. Історіографія дослідження

Портрет є, мабуть, одним з найбільш привабливих жанрів живопису і разом з тим самим неоднозначним. Саме портрет представляє можливість міркувати про образ людини, дозволяє підібратися до світовідчуття особистості в різні епохи. Питання естетики, філософії та соціології мають велике значення у творі мистецтва нарівні з проблемою художнього стилю та історичним контекстом. Все це саме робить портрет осередком величезної кількості смислів, які дослідник прагне досягнути за допомогою наукового пізнання [1, 4, 19].

Початком вивчення портрета як самостійної області живопису можна вважати дві статті відомих мистецтвознавців початку ХХ століття «Проблема схожості в портреті» Б. Віппера і «Про портрет» Я. Тугендхольда. Проблема вивчення портретного жанру зародилась лише на початку ХХ століття, коли цілісність особистості людини почала губитися під впливом авангардних течій. Для визначення поняття портрету та портретного образу було розглянуто монографії Л. Зінгера «Нариси теорії та історії портрету» та В. Стасевич «Мистецтво портрета», збірник статей під редакцією А. Габричевського «Мистецтво портрета», художні словники тощо.

Метод інтерпретації твору в естетиці та мистецтвознавстві давно і глибоко досліджений з різних позицій. Особливий інтерес для нас представляють праці з герменевтики мистецтва авторів Ф. Шлеймахер, П. Рікер, Х. Зедльмайр тощо. Проблеми розуміння мови мистецтва, його

сприйняття та інтерпретації, в тому числі і з педагогічних позицій, показані в дослідженнях Є. Басина, С. Даніеля, Ю. Герчука, М. Волкова та ін. Практичний інтерес представляють естетичні праці Ю. Борева, В. Бичкова, О. Кривцун, в яких розкриті питання розуміння твору, аналізу співвідношення форми і змісту, інтерпретації образу. Говорячи про художню інтерпретацію портрета, то до вивчення цієї теми звертались С. Большакова, Г. Нечитайло на пару з Ю. Коноваловою в роботах «Художньо-творча інтерпретація твору як прийом вивчення станкової композиції» та «Інтерпретація образу людини у портретному жанрі європейського живопису початку ХХІ століття» відповідно. З інтерпретацією живописного портрета неодмінно пов'язане поняття художнього образу, про особливості якого говорять М. Савіних та Г. Софронов в статті «Особливості передачі образу в портретному живописі», наголошуючи що для його створення необхідно не тільки знати анатомію людського тіла, а й вміти передавати психологічний стан портретованого через колір, колорит, освітлення та характерність ракурсу й поз [42, 43]. На ряду з ними стоїть й С. Езієва, котра об'єднує в портретному образі зовнішню схожість та індивідуальність моделі, таким чином підтверджуючи думку попередніх авторів.

У статті О. Шаляпіна «Методи живописного зображення портрета» містяться конкретні рекомендації щодо успішного створення художнього образу в портреті. Було розглянуто кольорову виразність як засіб композиційної побудови твору задля виділення головного та знецінення другорядного, як засіб пластичної ліпки форми моделі, та як засіб самовираження автора картини. Роздуми про колір лягли в основу досліджень з засобів виразності портрету. Щодо портретних засобів виразності, до яких належить і композиція, то В. Іванович у статті «Проблема композиції портрета плечового поясу у живописі» наголошує на особливостях погрудного портрета, коли необхідно зосереджувати уваги на очах, нехтуючи виваженим написанням волосся, одягу та тла. До композиції звертається й К. Кудрявцева в праці «Композиція і «мова» живопису в станковій картині». Про особливість



фрагментарного зображення як новоутворення в композиційних рішеннях нового часу ми розглянули у статті О. Катаєвої «Метод внутрішньокадрового монтажу в створення живописного портретного образу», де він стає одним з композиційних прийомів розкриття живописного портретного образу, при якому в зображенні можна виокремити цілісні фрагменти-кадри.

Говорячи про типи портрету, то його класифікацією займались Л. Зінгер, що у своїй праці «Нариси теорії та історії портрету» говорить про станковий та монументальний, індивідуальний, парний, груповий, парадний, інтимний портрети, портрет-тип; М. Андронікова в монографії «Про мистецтво портрета» продовжує дослідження Л. Зінгера, додаючи ще автопортрет, алегорій ний та костюмований тип портрету [1, 4]. Вплив європейського імпресіонізму на українське та російське мистецтво породив особливий тип портрету – портрет-етюд, про який пише у своєму дослідженні Н. Ромашина «Етюдний портрет в рос. живописі XIX-XX століття як жанрова форма», також на ньому наголошує А. Панченко в роботах «Російський портрет середини XIX століття» та «Жіночі образи в рос. портреті середини XIX століття». Розглядає різні типології й О. Малетіна в «Типологія портрета в художньому дискурсі» зводячи їх до своєї типології за двома критеріями – звернення до внутрішніх якостей чи зовнішніх якостей людини. На основі цього ми зробили розподіл на реалістичний портрет та авангардний, який прагне передати внутрішній стан, за О. Малетіною характероцентричний.

У другому розділі ми звертаємось до розгляду портретного жанру в Новітньому часі. Дослідження в еволюції портретного жанру були зроблені на основі розгляду книг з історії портретного жанру, монографій та статей присвячених певним епохам та їх особливостям. У нашому дослідженні, розглядаючи український живопис в контексті нашої теми, ми звертались до наукових збірників «Вісник Львівської національної академії мистецтв» та Київської академії. Використовували дослідницькі праці за такими темами як розгляд художньої освіти: викладацька діяльність Ф. Кричевського, творчі та педагогічні методики художників-викладачів КХІ 1920-х початку 1930-х років

П. Голуб'ятникова, М. Бачука та Ф. Кричевського, педагогічна діяльність О. Мурашка; історія українського мистецтва: вітчизняний авангард, український живописний портрет доби модернізму (наприклад, імпресіонізм, постімпресіонізм, модерн, символізм), особливості становлення портретного живопису Західної та Східної України 1960-х початку 1970-х років тощо. У наукових збірниках висвітлюється творчість окремих митців ХХ століття: О. Мурашко, Ф. Кричевського, І. Труша, О. Новаківського, Т. Яблонської тощо.

Український портретний живопис ХХ століття, починаючи з 20-х років, було розглянуто в книгах радянських мистецтвознавців В. Рубана «Український радянський портретний живопис», Л. Зінгера «Радянський портретний 1917-початку 1930 років», в якій були висвітлено творчість Ф. Кричевського, О. Шовкуненко, М. Глущенко, Л. Крамаренко тощо. У книзі «Історія українського мистецтва. Т. 5: Мистецтво ХХ століття» розглянуто особливості розвитку вітчизняного живопису за періодами, від національного відродження початку минулого століття, проходячи повз жорсткий сталінський режим, етап «відлиги» з новими мистецькими пошуками до незалежності нашої держави. Ми ж беремо до уваги лише портретний жанр, що становить значну частину спадщини тих років.

Не слід забувати що український модернізм мав мало часу розквітнути в повній мірі через становлення радянської влади на теренах України. О. Роготченко «Соціалістичний реалізм і тоталітаризм» – це мистецтвознавче дослідження присвячено українському образотворчому мистецтву 1930–1950-х років, в якому окреслено суспільно-політичне й соціально-психологічне тло, створювану радянськими ідеологами одновекторність розвитку художньої культури та неминучу жорстку залежність митця від цих обставин. Доповненням до цієї монографії є поглиблений розгляд особливостей портрету певних десятиріч у книзі Б. Лобановського «Українське мистецтво другої половини ХІХ - початку ХХ ст.», в якій аналізується один із найважливіших періодів розвитку українського мистецтва, починаючи з часів становлення методу критичного реалізму 1850-х років до різноманітних художніх течій

початку ХХ ст., що представлені творчістю О. Мурашка, Ф. Кричевського, О. Новаківського, І. Труша тощо. Автори приділяють велику увагу тісним ідейним та творчим зв'язкам українських майстрів-реалістів з російськими художниками-передвижниками. Дослідження розвитку українського модернізму підкріплені альбомами «Український живопис ХІХ - початку ХХІ ст. З колекції національного художнього музею України». Альбоми репрезентують вибрані твори з колекції Національного художнього музею України. Вони яскраво віддзеркалюють й ті засадничі процеси, що були притаманні культурі ХІХ - початку ХХІ сторіччя, й характер самого зібрання, яке за своєю художньою вагомістю є найзначнішим в Україні.

Постмодернізм ми розглядали на основі дослідницьких монографій О. Авраменко «Терези долі В. Зарецького», який освітлював творчість «українського клімта» другої половини ХХ століття. Велетнем українського авангарду був О. Богомазов, про якого написано О. Кашубою-Вольвач в праці «Олександр Богомазов: Автопортрет». Для розуміння тенденції сучасного українського портрета ХХІ століття були переглянуті альбоми «Український живопис ХХ - початку ХХІ ст. з колекції національного художнього музею України» (2006), «Український художній авангард» (2008), «Сумський художній музей» (2008), «Львівський музей українського мистецтва» (2013), «Образотворче мистецтво України: живопис, скульптура, графіка, плакат, монументальне мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн інтер'єру» (2011) тощо.

Третій розділ нашого дослідження присвячений методиці створення художнього образу в портреті. Зміст і методи мистецько-педагогічної освіти, формування творчого потенціалу студентів мистецьких спеціальностей досить широко презентовані в працях українських дослідників І. Зязюна, С. Коновець, О. Рудницької, О. Шевнюк, В. Шпильчака, які обґрунтовують необхідність набуття фундаментальної академічної освіти і з боку художників-професіоналів різних напрямів, і викладачів образотворчого мистецтва вищих спеціалізованих та загальноосвітніх навчальних закладів.

Як бачимо багато дослідників, художників-педагогів, мистецтвознавців та викладачів художньо-естетичних дисциплін звертались до теми розкриття портретного образу через композиційні прийоми, колорит, колір, фактуру, їх цікавила залежність сприйняття особистості портретованого та втілення цього враження на полотні залежно від історичного проміжку часу. Багато праць присвячено особливостям портрету епохи імпресіонізму, модерну та модернізму, але ми з вами за результатами дослідження зрозуміємо чому в більшості своїй портрет ХХІ століття ніколи не буде таким як сто років тому і річ не в технічній довершеності, не в якості матеріалу, а в соціальних зворушеннях людства.

## **1.2. Методологія дослідження та основні теоретичні поняття**

У дослідженні був використаний аналіз джерел з обраної теми. Також історико-порівняльний метод, метод аналогій, був використаний при дослідженні розвитку сучасного портретного жанру. Метод біографічний при аналізі портретів українських та європейських митців Новітнього часу. Метод естетичний та етопсихологічний при характеризуванні індивідуального стилю художників визначених хронологічних меж. Історико-типологічний: поділ мистецтва на реалістичне та не фігуративне. Не слід оминати й метод класифікації, метод описовий, метод періодизації та метод порівняльно-типологічний [26].

У широкому сенсі портрет – це жанр образотворчого мистецтва, але щоб визначити межі цього жанру необхідно звернутись до наукових праць мистецтвознавців та художніх словників. Портрет має багато визначень своєї суті. У словнику Д. Ушакова портрет – це картина з зображенням обличчя, фігури якої-небудь людини. М. Міхельсон дає визначення портрету як опису характеру людини. В академічному словнику портрет – це твір образотворчого мистецтва, що містить зображення якої-небудь певної людини чи групи конкретних людей [15]. Більш розширене визначення поняттю дано в словнику Ф. Брокгауза та І. Єфрона, портрет – це зображення тої чи іншої людини

живописними засобами, що відтворює оригінал в точності, з усіма рисами його зовнішності та внутрішнього індивідуального характеру, в найбільш звичній для нього позі, з найбільш властивою йому експресією [1].

Звертаючись до досліджень мистецтвознавців Л. Зінгера та М. Алпатова, бачимо, що портрет для них це зображення людини, що існує або існувала в реальній дійсності, створене з метою відобразити, зафіксувати саме цю людину. Історик мистецтва Б. Віппер влучно схарактеризував портрет так: «поки ми не повіримо в схожість картини з оригіналом, ми не назвемо її портретом» [20, 21]. М. Андронікова зазначає, що в образотворчому мистецтві портрет розуміють як зображення (образ) реальної конкретної людини чи групи людей, в якому відтворено індивідуальний вигляд людини, розкрито її внутрішній світ, сутність її характеру [4].

На підставі аналізу варіативності визначень поняття портрету, можемо зробити висновок, що цьому жанру притаманні такі видові ознаки. По-перше, об'єктом зображення завжди є конкретна людина в однині або множині, по-друге, вона повинна існувати в теперішньому або минулому часі, по-третє, метою портрету є зображення саме портретованого, а не видуманого образу на основі моделі. Якщо портрет, враховуючи вище зазначені ознаки, це зображення реальної людини чи групи людей, які існують або існували, з метою відтворити саме їх образ, то *живописний портрет* – зображення реальної людини або групи людей, які існують або існували, з метою відтворити саме їх образ живописними засобами виразності. Але картина не є копією або калькою речей. Жоден зображений об'єкт, в тому числі людина, навіть у фігуративному живописі не буває в реальності таким, яким його зображують. Художники тільки створюють уявлення про буття.

*Інтерпретація* – розкриття змісту чого-небудь, пояснення, витлумачення. З мистецтвом пов'язано два види інтерпретації – теоретична та художня. Результатом першої є теорія, другої – новий художній твір. З першою працюють мистецтвознавці, з другою – художники. У даній роботі буде розглянуто саме художню інтерпретацію [9, 28, 51].

Позиція, з якої художня інтерпретація розглядається як створення «первинного» твору мистецтва на основі «вторинного», є досить частою. Теоретик Ю. Борєв вважає, що інтерпретувати можна лише художній твір, в нашому випадку картину [10]. Такої ж думки дотримується Е. Гуренко: витвір мистецтва не може бути створений на основі життєвого досвіду чи нехудожнього явища. Попри таке категоричне ставлення до природи об'єкту, Е. Гуренко зазначає, що головним у художній інтерпретації є три умови: об'єкт, що сприймається, посередник-інтерпретатор, який осмислює об'єкт, продукт виконавської діяльності, тобто витвір мистецтва, створений шляхом тлумачення об'єкту [43].

Дотримуючись цих умов, сучасні дослідники вважають, що, якщо в процесі інтерпретації, як єдності сприймання, розуміння, оцінювання, тлумачення й вираження, виникає новий витвір мистецтва, то процес художньої інтерпретації було здійснено незалежно від природи об'єкту.

Такої ж думки дотримується український теоретик О. Колесник. Досліджуючи проблему визначення художньої інтерпретації, вона дійшла висновку, що *художня інтерпретація* – це процес і результат створення версії оригіналу, або ж власного художнього твору на основі творчого переосмислення нехудожніх явищ або ж «первинного» твору мистецтва, який підлягає різним варіантам трансформації. Її об'єкт нічим не обмежений, а визначальними умовами є наявність творчого осмислення цього об'єкта, і створення нового художнього артефакту [28].

С. Большакова у дослідженні цього поняття просувається далі, поділяючи художню інтерпретацію залежно від об'єкта тлумачення: художньо-практична інтерпретація дійсності та художньо-творча інтерпретація образного ладу будь-якого твору. Перший різновид це втілене автором образне рішення ідеї засобами виразності в будь-якому виді мистецтва, обумовлене особистим досвідом, культурним контекстом і естетичними тенденціями епохи [9].

Якщо художня інтерпретація направлена на створення нового художнього твору, то поняття живописної інтерпретації конкретизує результат процесу

інтерпретації до живописного. Таким чином, беручи за основу визначення поняття художньої інтерпретації О. Колесник, можна розуміти *живописну інтерпретацію* як процес та результат створення власного художнього твору на основі творчого осмислення об'єкту живописними засобами виразності, де об'єкт може бути конкретним чи абстрактним, чимось нехудожнім або художнім твором [9, 28].

В дослідженні ми будемо говорити про портрет, тому живописна інтерпретація звужується до певного жанру, що визначає специфіку об'єкту дослідження такої інтерпретації. В живописній інтерпретації портрету об'єктом інтерпретації виступає модель або «первинна» картина. *Модель* – людина, що позує художнику під час написання портрету, більш класична назва – натурник. Згідно концепції М. Мерло-Понті, позиція тіла людини виявляється двоїстою: воно виступає суб'єктом та об'єктом сприйняття, воно спостерігає та є видимим [29]. Уточнюючи об'єкт сприймання, даємо визначення живописній інтерпретації портрету як процесу та результату створення власного художнього твору на основі творчого осмислення моделі живописними засобами виразності. Осмислення моделі – це процес сприймання, розуміння, тлумачення зовнішніх та внутрішніх якостей людини через призму суб'єктивних відчуттів художника, наслідком якого є художній образ.

У словнику з освіти і педагогіки В. Полонського поняття «образ» трактується як: «суб'єктивна багаторівнева картина предметів і явищ матеріального світу, форма відображення реальності, самого суб'єкта, інших людей, координати простору і часової послідовності подій у свідомості людини. Образ має біологічне і соціальне значення, може формуватися на рівні відчуттів, сприйняття, уявлення або на рівні мислення, відрізняючись повнотою, цілісністю, яскравістю, стійкістю» [54, с. 127]. З точки зору приватної методики О. Голубевої, описаної в книзі «Основи композиції», художній образ – це «вираження творцем свого "Я", свого відчуття, особистісного бачення предмета, явища, навколишнього світу. Це внутрішній стан, душевний настрій художника, який гостро відчуває, пропускає через себе

і передає нам, глядачам, своє розуміння дійсності [17, с. 7]. У монографії К. Макарової «Формування художнього образу в академічному малюнку портрета» на основі даних мистецтвознавчих і філософських словників наводиться таке визначення художнього образу: «Художній образ – це специфічна властива мистецтву форма відображення дійсності і вираження ставлення до неї художника, яка розкриває загальне через конкретне і здійснювана в творчому процесі» [36, с. 14].

Отже, образ є кінцевим результатом відображення навколишнього світу, отриманим за допомогою складного інтелектуального процесу – мислення. Будується образ відповідно до оригіналу, але не повторюючи буквально його риси зовнішності. Перетворення натури не обов'язково слід ідеалізувати, наприклад, репінський портрет хірурга Н. Пірогова не відповідає зовнішньому добробуту, але передача хворобливого стану довершує образ і створює задуману композицію.

При збереженні індивідуальних рис конкретної людини художній образ визначають як *портретний образ*. Мета створення такого образу – визначити «головну ідею особистості», зробити його змістовним. Образ людини може не мати індивідуальних рис, тоді ми говоримо про такий різновид портрету як портрет-тип, що не повністю задовольняє ознаки портрету і є портретом лише номінально [50, 75]. Надалі під портретним образом маємо на увазі художній образ і, навпаки, під художнім – портретний, якщо тільки не йде мова про портрет-тип. Портретний образ, як і художній, має чотири властивості. По-перше, *картинність і конкретність* – зображення індивідуального та типового в портреті. Де типове – це сукупність ознак, притаманних людям певного історичному часу, соціальної чи етнічної групи, професії тощо, а індивідуальне – це зображення індивідуальних зовнішніх і внутрішніх рис людини.

По-друге, *емоційність* – образ діє на почуття людини, хвилює її та прагне емоційного відгуку від глядача, його оцінки. По-третє, *стилістичність і місткість* – небагатьма мазками фарб, живописними засобами виразності та виражальними засобами створення портрету художник досягає вираження



значного обсягу змісту, відтворює багатогранність людських характерів. По-четверте, *змістовність* – відтворює явища дійсності в «сконденсованому» вигляді, портретний образ викладає різноманітні відомості про життя суспільства, минуле й сучасне, про внутрішній світ і діяльність людини [43, 44, 49, 62].

Живописна інтерпретація портрету може мати об'єктом не тільки модель, а й «первинний» портрет. За такої умови живописна інтерпретація портрету – це процес та результат створення власного художнього твору на основі переосмислення портретної спадщини інших митців живописними засобами виразності. Художник створюючи портрет може осмислювати модель, звертаючись до творчості інших портретистів та переосмислювати їх творчий здобуток. Співвідношення об'єктів та процесу інтерпретації для отримання нового художнього твору – портрету:

Портрет = модель x інтерпретація (процес)

Портрет = «первинний» портрет x інтерпретація (процес)

Портрет = модель x інтерпретація (процес) x «первинний» портрет

Отже, за наведеними результатами роздумів, можемо дати визначення поняттю *живописної інтерпретації в портреті* як процесу та результату створення власного художнього твору на основі розкриття портретного образу та переосмислення портретної спадщини живописними засобами виразності.

Хронологічні рамки дослідження визначені періодом Новітнього часу. Говорячи про Новітній час у мистецтві, ми дотримуємось тієї ж думки що й теоретик Ю. Борєв: «Новітній час охоплює дві художні епохи – авангардизм та реалізм, що розвиваються паралельно» з деякими змінами у визначенні поняття авангарду [10, с. 309]. Під авангардизмом Ю. Борєв має на увазі кожен новий напрям в предмодернізмі, модернізмі та постмодернізмі, пояснюючи це мінливістю реакції публіки до новацій в мистецтві: кожен напрям сприймається спочатку як авангард, шокуючи глядачів, але згодом стає традиційним чи, навіть, класичним. Авангардистські групи художніх напрямків (предмодернізм, модернізм, неомодернізм, постмодернізм) розвиваються паралельно

реалістичній групі (критичний реалізм XIX ст., соціалістичний реалізм, магічний реалізм, психологічний реалізм, інтелектуальний реалізм) [10]. У цьому паралельному розвитку епох проявляється загальне прискорення руху історії. Ми ж поняття авангардизму будемо використовувати лише до течій радикальної зміни форми 1910-х – 1920-х років, що обумовлено відмінною від інших напрямів ідеєю руйнації реальної дійсності. До них належать фовізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм та інші. Предмодернізм, модернізм та постмодернізм зазначимо як некласичне мистецтво, що виникло на противагу академізму та реалізму.

Оскільки відлік західноєвропейського реалізму починається з другої половини XX століття, а некласичного мистецтва з 1870-х років, то можемо встановити хронологічні межі зазначеного періоду та дати йому визначення. *Новітній час* – це період в мистецтві, що охоплює часові межі з другої половини XX століття до сьогодні, і включає напрями, що з'явилися на противагу академічному мистецтву.

Таким чином в нашому дослідженні буде розглянуто створені портретні образи живописними засобами виразності в картинах художників таких стильових напрямів як імпресіонізм, модерн, модернізм, та збережені реалістичні традиції в епосі постмодернізму та на початку XXI століття в Україні як осередку сильної реалістичної школи.

### **1.3. Особливості портретного жанру: типологія, виражальні засоби**

В основі типології лежить визначення «типу» картини за певними характеристиками. О. Суховарова-Жорнова зазначає: «Поняття «тип портрету» містить в собі єдність мети та засобу, завдань та шляхів їх вирішення, єдність образу та художніх засобів його створення» [69, с. 245]. Згідно І. Пфаффу, зі зміною історичних епох змінюється соціальна роль художника, змінюється його місце в соціальній ієрархії, а, отже, і його концептуальні та естетичні підходи до творчого процесу і, як результат, трансформується смислова структура і цілеспрямованість, притаманна тому чи іншого твору, що лежить в

основі типології портрету. В історії мистецтва були розроблені різні типології портрету: мистецтвознавча, історична, культурно-історична.

Т. Яблонська робить як «формальну» класифікацію російських портретів XV-XVIII століття, виділяючи портрети за ознаками написання: зображення у зріст, поколінне, поясне або погрудне, з антуражем або з безпредметним фоном, та, водночас подає більш докладне визначення класифікації, вказуючи на такі типи живопису: парадний, напівпарадний, камерний, інтимний, автопортрет, парний, груповий, дитячий, костюмований та ретроспективний [69, 75]. Деякі портрети, такі як парадний, камерний, інтимний, можуть відноситися до декількох типів. Наприклад, дитячий портрет може належати як до парадного, так і до камерного типу.

Українські дослідники А. Жаборюк, В. Овсійчук, визначають в українському портретному живописі XVII-XVIII століття такі типи: парсунний, натрунний, епитафіальний, донаторський, ктиторський, які були розповсюджені виключно на Україні. Парсуна — один із ранніх піджанрів портрету, що розмістився на межі сакрального та світського мистецтва і набув поширення у Східній Європі у визначених межах [45, 69]. Просуваючись із заходу до України, парсуна втрачає життєподібність та барокову динаміку, натомість набуває ознаки іконографічної площинності, умовності та фольклорної декоративності, із світського портрету поступово перетворюється на портрет-алегорію.

Мистецтвознавець другої половини XX століття Л. Зінгер у своїй праці «Нариси теорії та історії портрету» говорить про станковий та монументальний, індивідуальний, парний, груповий, парадний, інтимний портрети, портрет-тип та портрет-картину [20, 21]. Н. Ромашина класифікує живописний портрет російської школи кінця XIX – другої половини XX століття на три категорії: портрет-етюд, портрет та портрет-картина. Слід зазначити, що перший тип обумовлений впливом модерністських західноєвропейських тенденцій [58]. І. Неверова розробила типологію портретного жанру на основі виділення портретних форм як відображення уявлень про людину в культурі: портрет-

подоба, портрет-статус, портрет-маска, портрет-соціальний тип, портрет-душа та портрет-ідея [42].

В дослідженні ми розглядаємо портрет Новітнього часу, що, на нашу думку, повинен бути поділений за таким критерієм як схожість з натурою або за збереженням реальної форми. Портрет ХХ століття можна поділити на дві величезні групи: реалістичний живопис та не фігуративний – авангардний. Реалістичний портрет ХХ століття – це не портрет доби реалізму ХІХ століття [38-41, 70]. Під реалістичністю зображення ми маємо на увазі не передачу приземлених образів, натуралістичність, правдивість, а уникнення художниками руйнації форми, збереження схожості моделі з портретом та живописності робіт. Реалістичність нами розглядається лише з технічної сторони, тому реалістичний портрет ХХ століття як представник модернізму увібрав у себе різні неklasичні течії: імпресіонізм, постімпресіонізм, модерн, символізм, експресіонізм. На нього вплинули здобутки фовізму, кубізму, футуризму. Саме портрет зі збереженою реалістичною традицією буде розглянуто в нашому дослідженні..

Таким чином, аналізуючи попередні класифікації, пропонуємо свою типологію портрету Новітнього часу за такими критеріями як збереження реальної форми, композиційне рішення, тип образу та манера виконання.

*За схожістю з натурою, збереженням форми людського тіла:* реалістичний портрет, авангардний та проміжний тип. Реалістичний портрет Новітнього часу – в ньому зберігається схожість з натурою, пропорційність, такий портрет першочергово орієнтований на зовнішні ознаки, художник інтерпретує портретний образ моделі з урахуванням зовнішнього вигляду, але, не забуваючи про її внутрішній стан, наприклад, українські художники О. Мурашко (Дод.А.1.3.1), В. Кричевський, М. Пимоненко, роботи яких більш схильні до реалізму, попри втілені в них риси імпресіонізму та модерну [65]. Авангардний портрет (абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм та інші) – художник передає індивідуальність моделі, відкидаючи класичний підхід до зображення портрету, надає перевагу геометричним формам та кольору, які наділяє певним

сміслом на прикладі «Жіночого портрету» українського авангардиста О. Богомазова (Дод.А.1.3.2) [25]. Використовуючи здобутки авангарду в реалістичному портреті, художники створюють проміжний тип портрету. Такий тип зазвичай виникає в еволюції портретної творчості художників, що поступово відмовлялись у своїх роботах від класичних тенденцій. Наприклад, автопортрет В. Баранова-Россіне та його «Ключниця» (Дод.А.1.3.3) – роботи на початку творчого шляху митця, в яких реалістично змодельоване обличчя та руки, й абстрактне вирішення одягу та тла в спрощенні кольорових площин. Такий тип переважний для Новітнього часу в межах ХХ століття.

Портрети за таким критерієм як *композиційне рішення* можуть бути розподілені таким чином: зображення повної фігури, поклінне, поясне, погрудне, з певним ракурсом, позою, видом фону. *За типом образу*: парадний, інтимний, індивідуальний, парний, груповий, автопортрет, дитячий, алегоричний, історичний, костюмований, портрет-тип та портрет-картина. *За манерою виконання*: портрет-етюд, нон-фініто, яскравим прикладом слугують портрети з-під пензля М. Фешина – «Портрет дружини» (Дод.А.1.3.4), «Жінка з цигаркою», «Портрет Ф. Бесонова» – з його манерою письма незавершеної закінченості робіт, з сухою швидкісною пропискою тла. Н. Ромашина дає визначення портрету-етюду як портрету, якому властиві схожість, жвавість, непередбачуваність, імпровізація, вільна стилізація, можливе відхилення від живописної форми заради кінцевого результату [58]. Портрети що динамікою мазка вказують на темперамент художника. В деяких з них не залишається місць не закращеного полотна – вони закінчені, але при цьому жваві та експресивні. Тому ми ще говоримо про експресивний портрет, на прикладі творчості Л. Семикіної, Т. Яблонської, з розмашистим широким мазком. А також не забуваємо про академічний портрет зі спокійним мазком, делікатною ліпкою форми як в роботах приверженців старої школи: І. Труш, П. Волокідін (Дод.А.1.3.5) та інші.

Портрет-тип, за визначенням Л. Зінгера, уособлює в собі соціальні ознаки, характерні для тієї епохи, яку представляє модель. Портрет-тип може

бути збірним образом представника етносу: циганка, українка, представник етнічної групи і т.д. До цього різновиду відносяться роботи М. Ярошенко, І. Крамського, М. Пимоненко тощо [66].

У дослідженні ми говоримо про створення живописного твору шляхом осмислення моделі. На чому ми хочемо зосередити увагу в портреті: на психологічному стані, характері, належності до соціального прошарку, етнічної групи чи професії. Таким чином після визначення образу настає тлумачення, що досягається живописними та портретними засобами виразності. Виразність живописного портрету залежить від виражальних засобів, які є як загальними для творів живопису, так і суто специфічними для портретного жанру. До живописних засобів виразності відносять колір, колорит, композицію, напрям руху мазка, фактуру картини, за думкою мистецтвознавця В. Волкова. Виражальними засобами суто портретного жанру є тло, одяг, аксесуари, поза, освітлення, ракурс, цілісність чи фрагментарність зображення моделі. Мистецтвознавці з Лондонської національної портретної галереї визначають такі засоби виразності у сучасному портреті: символізм, колорит, розмір, стиль та поза, відносини між художником та портретованим [82].

*Колір* у живописі є найважливішим образотворчим та виразним засобом. Особливо в живописі найважливішим чинником є взаємозв'язок понять «колір» і «тон», слід підкреслити, що тон буде могутнім засобом емоційно-образної дії на глядача [13, 14, 34, 35]. Його експресія, здатність викликати різні почуття та емоції, асоціації підсилюють емоційність зображення, а цілісність колірної системи утворюють колорит, який лежить в основі художньої образності [12, 62]. Наприклад, в портреті В. Зарецького «Портрет І. Московки» (Дод.А.1.3.6) відтінки блакитного кольору в одязі, шкірі обличчя та рук, волоссі, тлі – передають меланхолічний настрій портрету. Зображена жінка не може здаватись нам життєрадісною, сповненою сил, а скоріш втомленою, засмученою, зламанною під тягарем долі. Водночас сонячні теплі кольори, що пронизують роботу «Портрет А. Горської» (Дод.А.1.3.7) передають сповнений силою гнучкий стан жінки, її нескінчену внутрішню кипучу енергію.

Беззаперечні кольорові повторювання виконують функцію зв'язування в композиції. Слід звернути увагу й на любов автора до узорів та орнаментики – декоративно вирішеного тла та одягу, детальніше які буде розглянуто надалі в дослідженні.

Художник В. ван Гог у своїх листах описує по етапну роботу над колірною виразністю, використовуючи тепло-холодний та тональний контраст: «Припустимо, мені хочеться написати портрет мого друга-художника... Ця людина світловолоса. І я хотів би вкласти в картину... всю свою любов до нього. Отже, для початку я пишу його з усією точністю, на яку здатний... Щоб завершити його, я стаю неприборканим колористом. Я перебільшую світлі тони його білявого волосся, доходячи до оранжевого, хрому, блідо-лимонного. Позаду його голови я пишу не стіну убогої кімнатки, а нескінченність, – створюю простий, але максимально інтенсивний і багатий синій фон... що зірка на темній блакиті неба» [11, с. 8-9]. В історії живопису було поняття моди на колір, так французький імпресіоніст та портретист О. Ренуар відзначав, що почав писати світлими фарбами тільки тому, що цього вимагала епоха, це помітно в його жіночих та дівчачих портретах.

Також слід зазначити, що колір грає важливу роль в живописному творі, коли він має образну активність. Якщо, наприклад, неможливо послабити світлу пляму без шкоди для образу, неможливо подрібнити кольори без втрати виразності, наголосу на головному, якщо не можна замінити теплий колорит на холодний, зменшити або збільшити контрасти без шкоди для замислу.

Говорячи про колорит, згадуємо слова П. Чистякова про те, що у високому мистецтві *колорит* лише допоміжний засіб, для якого також є своя міра. Колорит може позначати загальну якість фарб картини, наприклад, «сріблястий колорит», «млявий колорит», «яскравий колорит» тощо. Під колоритом можуть мати на увазі тип кольорової єдності, характерної для певного стилю чи епохи, наприклад, є певні вподобання кольору в німецьких експресіоністів та французьких імпресіоністів [34]. Сукупність кольорів стають лише тоді колоритом, коли доповнюють зміст картини та розкривають

художній образ. Контрасти збагачують колорит картини, ще Л. да Вінчі помітив, що темне на світлому здається темніше, а світле на темному – світліше. Кольорова система живописного полотна найчастіше будується на якій-небудь врівноваженій парі: блакитне та золотисто-жовте, кіноварь і синьо-зелене, рожево-фіолетове та зелене тощо [11, 14]. Але в живописі наявні і більш контрастні пари, що породжують емоційну напругу та драматизм, наприклад, червоний та синій. Таким чином робота може будуватися як на контрастах, на прикладі портретів Дж. Мілле, серед яких «Дівчина у червоному пальті», «Ясні очі» (Дод.А.1.3.8); та на нюансах, ледва помітних тонових переходах, наприклад, білий на білому, що помітно в живописному полотні Б. Морізо «У ванні» (Дод.А.1.3.9).

*Композиція* витвору мистецтва це замкнена структура з фіксованими елементами, об'єднана єдиним замислом. Керманичем композиції завжди є сюжет, художній образ, в нашому випадку портретний образ [12, 17, 34]. Характер композиційних засобів залежить від художнього образу. В складному єднанні образотворчого, ідейного, емоційного, символічного окремі компоненти композиції можуть бути головними, деякі другорядними, а можуть взагалі бути відсутні. Композиційними прийомами є контраст та аналогія, симетрія та ритм. Композиція має ряд ознак, серед яких першочергово стоїть цілісність, тобто живописний твір має певну структуру та підпорядковується декільком правилам. По-перше, ні одна частина не може бути вилучена або замінена з цілого без шкоди для нього. По-друге, частини не можуть замінювати одна одну без шкоди для цілого, математичне правило, при зміні додатків сума не змінюється, тут не працює. По-третє, ні один новий елемент не можна долучити до цілого без шкоди для останнього.

Говорячи про композицію саме в портреті, слід звернути увагу на тип портрету. Коли ми розглядаємо близько плановий портрет, то очі – це перше, на що ми звертаємо увагу. Саме вони є найбільш виразною частиною обличчя, головним смисловим центром композиції таких портретів, тому очі повинні знаходитись на лінії золотого перетину. Компонуючи портрет поясний та у



повний зріст, вже бажано включати в художній образ руки й від того, як ви їх розташуєте, буде залежати кінцеве сприйняття зображення. В усіх випадках не слід обрізати фігуру людини саме по коліно, пояс, лінію грудей, шию та не обрубувати кінцівки рук по кисть та лікоть.

Композиція портретів Новітнього часу може бути як класичною, так і фрагментарною [12, 18, 34, 62]. Наприклад, в автопортреті Ф. Купки (Дод.А.1.3.10) чоловік розслаблено полу сидить на лежку. Якби портрет був написаний академічно, то художник зобразив себе у повний зріст, але в Новітній час дозволена фрагментарність, тому зображення начебто обрізане, неповне. Також використано досить складний статичний формат полотна – квадрат, але попри це він грамотно урівноважений художником. Слід звернути увагу й на колорит роботи – кислотно жовтий в основі портрету є сміливим рішенням Новітнього часу, створює психологічну напругу і дуже привертає увагу до полотна. Таким чином, попри розслабленість моделі, домашній халат, книгу та цигарку – це не інтимний портрет, а презентативний – подивіться на мене кричить художник. Він показує себе глядачам без прикрас, чоловіком в повсякденному житті зі своїми слабостями.

Наступним виражальним засобом в живописі, в тому числі й портреті, є *напрямок руху та характер мазка*. У своєму ставленні до мальовничої картини автор виходить з того, що форму твору диктує зміст [12, 42]. У портреті М. Фешин «Жінка з цигаркою» (Дод.А.1.3.11) використовує ті чи інші прийоми «нон-фініта» для того, щоб підкреслити, виявити найсуттєвіше – образ моделі. Розглядаючи цей портрет, слід звернути увагу на тло, яке виглядає наче підмальовок, але при цьому органічно довершує композицію. На контрасті с пастозно прописаним обличчям та руками, підкреслено характер моделі – вона жвава, говірка, манірна, знає собі ціну.

Важливе значення в модулюванні тіла та одягу приділяли художники російського імпресіонізму К. Коровін «Портрет І. Перцевої» (Дод.А.1.3.12), А. Архіпов «Дівчина з глеком», та українські митці що збагатили реалістичний вітчизняний живопис імпресіоністичним мазком. Відомий український

художник О. Новаківський «виділявся натхненною темпераментністю пензля та сміливістю образних задумів. В українському малярстві він репрезентує специфічний, вихований епохою зламу століть тип художника-візіонера, творця масштабних полотен суспільно-патріотичного та філософського звучання [23, 71]. У них прагнув показати увесь драматизм історії свого народу, його героїку та національні ідеали». Варто згадати його знамениті панно «Народне мистецтво», «Наука», «Дзвінка» (Дод.А.1.3.13), «Довбуш — володар гір», «Гуцулка» тощо. Правильно покладений мазок може задати динаміку твору, створити допоміжний контраст при виділенні обличчя та рук моделі, наприклад, гладко прописане обличчя по-сухому на тлі добре видимих мазків на прикладі вище згаданого твору К. Коровіна. Також мазки фарби можуть створювати певний ритм, що збагачує композицію полотна.

В картині важливим є кожний елемент: від обраних для зображення предметів до останнього мазка – кожна деталь є елементом художнього образу і про щось «говорить», як і немає жодного випадкового слова в поемі. Також має значення і *фактура* шару фарби [42]. Такі різні технічні прийоми як, наприклад, лесування чи пастозне накладання фарби, наявність чи відсутність у фарбі розчинника, олії, лаку та їхня кількість, використання різних пензлів, мастихнів і т.д. не тільки створюють в картинах різноманітність чи ілюзію фактури певного матеріалу (оксамиту, скла, металу і т.д.), але й використовуються художником, в першу чергу, для підсилення виразності твору, створення художнього образу. Водночас і темперамент, й емоційний стан митця (скажімо, схвильованість або ж спокій) впливають на характер нанесення мазків, створюючи відповідну фактуру.

Залежно від типу портрету обирається як буде представлений об'єкт: зображення голови, частини обличчя чи всієї фігури. Іноді для більшої виразності вигідно намалювати лише частину тіла, наприклад голову, плечі та руки. При погрудному зображенні головним є обличчя, особливо очі, про це знали ще фаюмські портретисти [80]. Якщо говорити про поясний портрет, то домінантою також залишається обличчя, але з підтримкою рук. Останні можуть

бути не менш виразними: і в жесті, і за формою, і за їх роллю в композиції. Наприклад, в автопортреті Ф. Купки руки залучені: одна тримає книгу, друга – цигарку. Обличчя й руки завжди треба прописувати уважніше, ніж аксесуари та тло. Можливий варіант, коли прописуються тільки руки та обличчя, а тло та одяг зображуються нейтральними як в портретах М. Гудьйол, що нагадують середньовічні зображення своєю двовимірною глибиною та відчуженістю (Дод.А.1.3.14). Її роботи лаконічні, позбавлені строкатості та не перевантажені дрібними акцентами кольору, засобом виразності виступає силует колірної площини, співвідношення колірних мас. В зображенні людини у повний зріст в першу чергу звертається увага на поставу, що є не менш виразною, аніж обличчя. Прекрасним прикладом цього слугують полотна жінок А. Мухи, пластичні жіночі тіла в символічних роботах Ф. Ходлера, портрети М. Гудьйол. *Поза* моделі в сучасному портреті вказує на стан людини, або визначає особливості її характеру [17, 18, 82]. Наприклад, спираючись на один бік чи лікоть, портретований постає розслабленим або у неформальних обставинах. Стояча чи сидяча фігура диктує нам розмір полотна, положення голови, тіла та кінцівок можуть розповісти про модель.

*Одяг, аксесуари та оточення* також говорять нам про характер. «Найбільш спрощений спосіб внутрішньої характеристики зображеної на портреті особи створювався введенням на полотно деталей певного антуражу і дуже скоро перетворився на занадто легко упізнаний код», пише Ю. Лотман [17, 82]. Художник може використовувати певний «оповідний» фон – сільський чи міський пейзаж, наприклад, робота О. Ренуара «На терасі»; характерний інтер'єр, що дозволить надати інформацію про характер моделі, її спосіб життя та соціальний статус на прикладі портретів Є. Буковецького «Жінка з рукавичкою біля дзеркала» (Дод.А.1.3.15) та «Молода жінка». Іноді митці повністю звільняють тло від супутньої атрибутики, роблячи його нейтральним, тоді погляд глядача буде зосереджений виключно на моделі, наприклад, в портретах вище згаданої М. Гудьйол. Щодо одягу то він може бути органічно вписаним в тло, не виразним, якщо не є носієм інформації про особу, а може

доповнювати образ, коли вказує на професію, рід заняття, етнічну групу, характер. Одяг та аксесуари є не лише «кодом», а й засобом виразної побудови композиції – світле вбрання допомагає організувати картинний простір за кольором, орнаменти та візерунки на кофтинах роблять зображення більш різноманітним та разом з аксесуарами зазвичай слугують підтримкою для головного центра композиції та роблять композицію цілісною на прикладі портретів жінок О. Кіселевої (Дод.А.1.3.16).

*Освітлення* доповнює образ, наприклад, молоде та жіноче обличчя краще малювати при розсіяному освітленні, підкреслюючи виразність очей, носу та рота на прикладі портретів молодих жінок та дівчат О. Ренуара, серія портретів холодного колориту з побудовою на нюансах Г. Клімта (Дод.А.1.3.17). Така робота буде створена на нюансах, щоб показати ніжність молодого віку. При зображенні старця чи дорослого чоловіка з грубими рисами обличчя краще використовувати контраст світла та тіні, підкреслюючи пластичність та потужність форми носа, щелепи та надбрівних дуг як в автопортреті Ф. Кричевського (Дод.А.1.3.18). Освітлення може створити напружений або загадковий образ. Спотворити або підкреслити красу особи [64-67]. При двох фігурній чи більше композиції світло може визначати послідовність прочитання картини, ключові та другорядні фігури як в одній з робіт М. Гудьйол (Дод.А.1.3.14), де дівчина читається глядачем першочергово, оскільки сильно освітлена, а чоловік, приглушений тінню, стає ніби продовженням оповідання. Сильні світлові контрасти виконують функції виділення та розчленування [66].

*Лінія горизонту* може надати портретові зверхнього ставлення до портретованого. Якщо, по-перше, портрет великого розміру, та, по-друге, лінія горизонту знаходиться значно нижче очей моделі. Для більшого ефекту портрет необхідно вішати не очі в очі до глядача, а вище. Нерідко в дитячому портреті використовують погляд знизу, щоб надати враження незахищеності та слабкості. Але зазвичай портрети малюють і вішають так, щоб атмосфера зв'язки портрет-глядач була нейтральною.

*Розмір* портрету важливий, коли необхідно звернути увагу на людину, наприклад парадні, напівпарадні, історичні портрети [82]. Але великий розмір не завжди вказує на високий статус особи, наприклад, мініатюри королеви Катерини I чи Петра I не понижають значущості портретованих. Великий розмір може бути використаний для передачі потужності образу як у вище згаданому «Автопортреті в білому кожусі» авторства Ф. Кричевського – постать митця має психологічний тиск на глядача своєю потужністю та масивністю. А також для того, аби глядач повністю занурився у картинний простір, отримав зв'язок з зображеною моделлю.

Слід зазначити і зв'язок художника з моделлю – мається на увазі зображення портрету з натури, а не по фотографії чи по кадру з телевізора, або по пам'яті. Щоб показати реальний характер людини, художнику необхідно відчувати натуру, аналізувати її міміку та жести, проникнути в душу. Портрети, виконані по фотографії на замовлення – мертві, вони не мають портретної цінності [82].

Отже, виразними засобами живописного портрету є колір, колорит, композиція, напрям руху мазка, фактура, освітлення, поза, ракурс, тло, аксесуари, одяг, розмір картини тощо.

### **Висновки до розділу 1**

Ми визначили поняття живописної інтерпретації в портретному жанрі на основі розгляду та аналізу теоретичних праць науковців, мистецтвознавців та культурологів. Визначено часові межі нашого дослідження та систематизовано типологію портретів Новітнього часу на основі розгляду відповідної літератури та творів мистецтва.

Оскільки, ранні українські дослідники художньо-естетичного напрямку розглядали типологію портрету на тлі європейського мистецтва до XIX століття, ми ж поставили собі задачу зробити систематизований розгляд портретів з кінця XIX до сьогодення і на основі розгляду особливостей сучасної образної виразності запропонувати оновлену систематизацію

портретного жанру за такими критеріями як збереження реальної форми, композиційне рішення, тип образу та манера виконання. Якщо раніше зазвичай говорили про реалістичний та нефігуративний живопис, то ми вважаємо також цікавим до розгляду проміжний етап між цими двома видами творчості – реалістичний портрет з авангардними здобутками.

Було висвітлено, що для портрета характерні як загальні живописні засоби виразності, так і суто специфічні для цього жанру. До перших належать колір, колорит, композиція, яка має свої нюанси у портреті, а також технічна сторона виконання роботи – фактурність полотна та напрям мазка пензля, що визначає класифікацію портрета за таким критерієм як манера виконання. До других – поза, одяг, оточення, освітлення, розмір портрету, які є допоміжними засобами виразності композиції портрету.

Таким чином, робимо висновок про те, що зміна в класифікації портрету обумовлена потребою художників у передачі нових портретних образів.

## РОЗДІЛ 2.

### ПОРТРЕТНИЙ ЖАНР В ІСТОРІЇ ЖИВОПИСУ НОВІТНЬОГО ЧАСУ

Погоджуючись з концепцією канадського культуролога Е. Фааса, що художня творчість є «голосом і совістю» епохи, а естетика – центральною дисципліною в осмисленні принципів проблем культури і особистості, вважаємо необхідним розглянути характерні видозміни портрету протягом століть та їх прояви в портретному жанрі Новітнього часу.

#### 2.1. Еволюція портретного жанру європейського живопису

Перші живописні портрети були створені в Єгипті в I-IV ст. н. е. у місті Фаюмі. Для цих портретів, що являли собою надгробні погрудні зображення, характерний теплий колорит, а в тлі вже наявні елементи лесування [38]. Так, в роботі «Жінка в червоній шалі» (Дод.Б.1.1.1) можемо побачити фактурне пастозне написання волосся та обличчя, що створює контраст з прозорим та наче підсвіченим одягом й тлом. Реалістичність та чуттєвість зображення, характер накладання мазка в фаюмському портреті не поступається роботам імпресіоністів XIX століття. Розглядаючи «Портрет Аліни» (Дод.Б.1.1.2) ненароком можна уявити «Портрет Ж. Самарі» (Дод.Б.1.1.3) з-під пензля О. Ренуара – той же гострий, що буцімто розсікає полотно, мазок та розові щічки жінок. Згодом фаюмський реалістичний портрет набуває стилістичних змін. У порівнянні з I-II ст., в IV ст. спостерігається спрощення форм та кольорового різноманіття. Така еволюція нагадує пошук нових шляхів зображення, експерименти першої половини XX ст. – доби модернізму. Наприклад, «Портрет Аліни» I ст. н.е. і «Жіночий портрет» IV ст., якщо в першому дбайливо прописано риси обличчя, зроблено світлотіньове модулювання, то в другому варіанті автор вже звертається до спрощення зображення, живопису локальних плям. Для фаюмських портретів також характерне декорування фрагментарним позолоченням тла, рами, одягу чи прикрас, до таких же засобів виразності звертається у своїх портретах жінок Г. Клімт.

В Середньовіччі, коли особистість була розчинена в релігійності, портретні зображення правителів, їх наближених, донаторів були частиною релігійної композиції монументально-декоративного ансамблю храму і мали мало схожості з оригіналом [38]. Донатори зображувались в профіль, уклінними з молитвою на вустах. Правдоподібне зображення людини – це увіковічення людського тіла, що стоїть супроти філософії християнства середніх віків. Згодом в період Проторенесансу XII-XIII ст., італійський художник Дж. ді Бондоне вдосконалив зображення, надав обличчю емоцій, об'єму та індивідуальності, завдяки відновленню позабутої традиції – малювання з натури.

З приходом філософії гуманізму живопис позбувається залежності від архітектури і портрет поступово виокремлюється в самостійне зображення на дошці, а згодом і на полотні. В період Раннього Відродження XIV-XV ст. починається злет портретного жанру, який зобов'язаний творчим здобуткам Мозаччо, Д. Гірландайо, А. Мантенья, Ф. Ліппі, П. делла Франческа тощо. У європейському живописі цих часів переважають профільні портрети, як рудимент релігійного зображення, що приваблюють митців більш легким виконанням. Щодо формату зображення то художники, крім прямокутника та квадрата, не нехтували такими геометричними формами як круг (тондо) та овал, така різниця у формах є втіленням жаги до експериментів тогочасних митців [38, 78]. Таким чином портрет початку XV ст. – це погрудне зображення на чорному тлі. На прикладі робіт «Портрет молодого чоловіка» Мозаччо (Дод.Б.1.1.4) та портретів «Прелата дома Гонзага» й «Кардинала Карла де Медічі» А. Мантенья, бачимо відмову від живописного тла.

Чорнота фону, хоча й підсилює виразність зображуваного портрету, але разом з тим надає атмосфері картини релігійного аскетизму. В роботах художників Д. Гірландайо і Ф. Ліппі вже присутній інтер'єрний фон у вигляді стіни з нішою або вікном. А Урбінський диптих П. делла Франческа може похизуватися повноцінним пейзажем на картинному тлі. Також м'яко прописаний пейзаж наявний у роботі Ф. Ліппі «Мадонна дель Россі»



(Дод.Б.1.1.5). «В «Портреті молодого чоловіка» Ф. Ліппі (Дод.Б.1.1.6) використовується фон неба, що надає образу легкості й ніжності – період юнацтва. Філософія гуманізму приділяє увагу індивідуальним якостям людини, тому елемент пейзажу у вікні, а надалі пейзаж-тло виступає не тільки як композиційне різноманіття, спосіб пом'якшення образу, але і як прояв індивідуальності – місце проживання портретованого. Таким чином бажання зобразити внутрішній світ людини провокує художників на зображення супутньої атрибутики, яка б характеризувала рід діяльності, соціальний статус, захоплення. Отже, з цього моменту в портретному жанрі оточення та аксесуари зазначили як портретний засіб виразності, що використовують й на сьогодні.

Портрет Раннього Відродження невпинно розвивається протягом століття. Профільне зображення поступово наближається до трьох четвертного і фронтального з поглядом, спрямованим вдалину. Погрудний портрет охоплює все більшу площину фігури, опускаючись до поясного. Одноманітний контраст – світле на темному – людина на чорному тлі, замінюється, завдяки пейзажу, на класичне співвідношення трьох тонових плям. Але портретам цього періоду ще притаманна емоційна скупість, жорсткість письма, скованість фігури і деяка плоскість зображення. І попри таких титанів Високого Відродження як Л. да Вінчі, Р.Санті та Тіціан, що передавали міміку обличчя, пластичність тіла та експресивність образів, дослідник М. Жидкин називає епоху Ренесансу – часом найбільш спокійного портрета [10].

Якщо говорити про Північне Відродження, що включає фламандську, голландську та німецьку школи, то воно більш тяжіє до готичного стилю, тому нехтує анатомією. В портретах помітна сильна деталізація, а людина зображується як невіддільна частина духовного світу, оскільки мистецтво мало сильний зв'язок з релігією. Це помітно в роботах Я. ван Ейка, якому належить авторство першого парного портрета «Портрет чети Арнольфіні» (Дод.Б.1.1.7). Цей «пандан» звільнив від зашореності в кількості портретованих в одній картині. Таким чином портретисти маленькими кроками наближались до групового портрета.

Наступний крок вдосконалення портретного жанру відбувся в епоху Бароко, що настигла Європу в кінці XVI ст. і характеризується помпезністю, парадністю, декоративністю та пишністю форм, великою кількістю деталей. Портрет бароко – це втілення парадності та помпезності зображення вельмож та реалістичності письма простих людей. Портрет цього періоду наближається то до реалістичного портрета, що помітно в роботах Караваджо з його світлотіньовим модулюванням, то до імпресіоністичної манери письма в картинах Ф. Хальса [38, 78]. Окрім вище зазначених художників ця епоха представлена плеядою таких митців як П. Рубенс, що відомий своєю любов'ю до пишного людського тіла та алегоричністю портретних образів, А. ван Дейк, Рембранд, Я. Вермеєр тощо.

Бароко Рембрандта зодягло людську особистість у смертну плоть земного життя, художник показав його ефемерність та тлінність. У «Портреті старої» (Дод.Б.1.1.8), «Дружини Саскії» не має ідеалізованої людини, образи вже не одухотворено-піднесені, а земні – м'який мазок пензля, медова палітра кольорів, жвавість м'язів та фігура в дії – все це наближує глядача до віри в схожість портрета з натурою. Цей же митець намагається охопити картинним полотном не одну і не дві особистості, а цілу групу людей, таким чином світ побачив груповий портрет «Нічна варта». Разом з Я. Вермеєром Рембрандт не соромиться писати людей різних верст населення у життєвих ситуаціях. Відтепер в портретах можна помітити людей з кухлем вина чи музичним інструментом, сп'янілих чи зморених. Таким чином в портретний жанр проникає фігура в дії, що розкриває більші можливості для створення портретного образу. Пройде не одне століття й в автопортреті модерніста Ф. Купки цигарка в руці не викликає подиву, як і жінка, що малює губи. Також Рембрандт дарує митцям художній образ – автопортрет художника з палітрою (Дод.Б.1.1.9). Надалі до такого образу звертались у своїх автопортретах Ф. Мілле, Е. Мане, В. ван Гог, Т. ван Рейссельберге тощо. Сцени з повсякденного життя були згодом позабуті в епоху рококо, класицизму та романтизму, але повернулись у Новітній час.

Епоху бароко наслідує його трансформація – рококо. Портрет рококо – суто світський портрет, якому властиві вишуканість, декоративність, театральність. Людина зображена без недоліків, образ занадто ідеалізовано «солодкий». Портрету *стилю рококо* притаманні такі риси як: пастельні відтінки; ляльковість облич, манірність поз; інтимність, театральність та еротизм образу, що помітно в роботах Ф. Буше та А. Ватто [38, 78]. Солодкість та еротизм образів згодом відродилась в імпресіонізмі: в чуттєвості ренуарівських жінок, театральності балерин Е. Дега, еротизмі та манірності жіночих образів Дж. Больдіні.

Розглядаючи вітчизняний портретний жанр цього часу, слід зазначити, що він, наслідуючи іконописні традиції, трансформує релігійне письмо у світське – так виникає парсуна. Для якої характерна стилізація образу в чоловічих портретах, представників вищої козацької еліти, в тому числі в зображеннях гетьманів Б. Хмельницького, Д. Апостола, козацьких полковників та ін. Жіночі ж портрети Лівобережної України кінця XVIII – початку XIX ст. позначені більшою реалістичністю у виконанні. Не оминув цей протопортретний жанр й сучасне українське на прикладі творчості М. Перевальсько-Пшеничної та Т. Дружини. Надалі парсуна вплине на розвиток східноєвропейського портрета кінця XX століття і знайде своє відображення у творчості російського художника А. Ремньова, який віртуозно поєднує світські мотиви та техніку написання парсуни, на дошці, стилізацію під іконопис у своїх сюрреалістичних полотнах.

Після доби бароко портретний живопис опанував класицизм. Однак, за деяким винятком, класицизм не дав сподіваного ефекту відродження художнього ідеалу, а виродився у шаблонний академізм. *Портрет класицизму* – живописна ода високопоставленій людині. Приділяється увага вишуканості одягу, інтер'єру, супутній атрибутиці, що вказує на статус. Портрет позбавлений емоційності та реалістичності, пронизаний пафосом та здебільшого малювався не з натури. Вважається «низьким» жанром в Європі, але розповсюджений в Росії [75]. У цей час відбувається становлення та

поширення парадного, міфологічного, алегорійного та костюмованого портрета, наприклад «Портрет Єкатерини II у вигляді законодавиці у храмі Правосуддя» пензля Д. Левицького. Для таких портретів властиве академічність зображення та пафосний образ, позбавлений чуттєвості. Костюмований портрет частий різновид портрету в Новітньому часі. Сучасні українські, та й закордонні, художники вдягають модель в етнічне вбрання задля звеличення культури свого народу. Наприклад, К. Білетіна примірює на жінок український національний костюм, щоб зобразити сучасну самостійну жінку, яка не забуває про своє коріння. Серія її портретів начебто маніфест до свого народу, відлуння епохи романтиків.

Портрет романтизму стає гостро реалістичним або навіть приховано критичним, часто пристрасно емоційним, іноді мрійливо потойбічним або навіть страхітливо зловісним. Він не просто передає схожість з зображуваною людиною, не прикрашає, а намагається зобразити всю гаму почуттів і настроїв, іноді навіть перебільшуючи або загострюючи їх. Сентиментально-романтичні тенденції цієї епохи сприяють позбавленню парадності, «аристократизму та злету». На зміну пафосному портретному мистецтву приходять мистецтво поетичне. Якщо раніше до середини XIX століття художники в цілому ідентифікували себе лише як «людину в мистецтві», то починаючи з епохи романтиків в моду входять «маніфести» [37, 38].

Друга половина XIX століття – це час становлення реалізму, що розпочинає творчий шлях Новітнього мистецтва. Реалізм, з'явився на противагу класичному та романтичному мистецтву зі своїми ідеалами, шаблонами та законами. Портрет реалізму – це портрет без прикрас, правдивий портрет з приземленим образом, портрет різних верств населення, від купецького до селянського, із зображенням повсякденного життя, але позбавлений барокової помпезності. Реалізм портретисти бачили по-різному: перші його вбачали у зображенні сільських жителів, другі у більш вільному трактуванні академічного портрета. Так Ф. Мілле перш за все цікавила селянська тема, тому його творчий здобуток становлять портрети сіячів, плугатарів і тд. Портрети ж Дж. Мілле,

серед яких «Сліпа дівчина», (Дод.Б.1.1.10), «Ясні очі», мають яскравий колорит, художник використовує насичені червоні плащі та драпування разом з м'яко прописаним нейтральним чи пейзажним тлом задля виразності портретного образу – його моделі шляхетні дівчини в повсякденному оточенні, що овіяні загадковістю та ліричністю. В Україні частина митців культивувала так званий «ідейний реалізм»: у портретах М. Ге, М. Ярошенко та М. Пимоненко (Дод.Б.1.1.11), присутній академізм, пом'якшений невимушеністю поз та більш жвавим мазком. Але такі художники як К. Трутовський, О. Сластіон, П. Мартинович, на зразок Ф. Мілле опрацьовували більш етнографічно-побутові теми.

Згодом реалізм вичерпав себе, академічне мистецтво втратило свою силу, а художники почали шукати інші форми передачі дійсності, тому в 70-х роках цього ж століття на противагу йому з'являється імпресіонізм, що започаткував велику добу модернізму [48, 58, 81]. В історії світового мистецтва імпресіонізм став одним з найвизначніших явищ, що не тільки завершило глибоку реалістичну традицію, розпочату Ренесансом, а й відкрило нову – Велику Епоху Модернізму з її нестримними новаціями, переосмисленням не лише засад живопису, а й самих вимірів художнього твору. В Україні реакція проти «об'єктивного» зображення людей почалася з імпресіонізму. Художники І. Труш, О. Новаківський, М. Бурачек відкрили чар кольорів і показали, що мистецьке значення твору незалежне від його зв'язку з реальним світом [5, 6, 60, 79].

Портрет імпресіонізму – передача швидкоплинних вражень від побаченого, зображення реального світу в його рухливості і мінливості, відмова від максимальної правдоподібності, залишаючи його фотографії, використання пленеру, хиткість форми у вібрації повітря і сонячного світла, розкладання складного кольору на окремі мазки первинних кольорів. Імпресіонізм як специфічна система живопису реалізується у миттєвому відтворенні вражень від об'єкта споглядання [7]. Імпресіонізму властиві пошуки винятково у царині колоризму та смакової, формально-вишуканої довершеності твору. Ілюзорному

простору усталеного живопису імпресіоністи протиставили сюжети, вихоплені із життя натовпу. Дослідник імпресіонізму М. Бессонова зауважила: «Вібрація пульсуючих шорсткуватих мазків, унаочнюючи споконвічну двовимірність полотна, знищила ілюзію тривимірного простору та спонукала глядача... розшифровувати таємниці власне живопису» [7, с. 11].

В картині Т. ван Ріссельберге «Портрет молодої дівчини в червоному» (Дод.Б.1.1.12), міради мазків різних червоних відтінків. Дівчина з рудим волоссям, у червоній сукні та червоною стрічкою наче зливається з рудувато-червоним тлом, стає суцільним червоним полотном і тільки блідувате обличчя зі світлою рукавичкою першочергово звучать для глядача. Таким чином імпресіоністи нехтуючи деталізацією тла, одягу, а подекуди волосся, завжди виділяють обличчя, особливо очі та не забувають про руки – на цих частинах людського тіла начебто сповільнили буревій фарб. До такого ж прийому звертається й О. Ренуар, його «Портрет Ж. Самарі» (Дод.Б.1.1.3), що начебто пронизаний сонячним світлом, написаний мерехтливим мазком і тільки очі в моделі горять синявою [80]. Так будує композицію й Б. Морізо, подекуди звертаючись до тонкого нюансування кольору оголеного жіночого тіла та тла, як у роботі «Літо» (Дод.Б.1.1.13). Художниця працювала швидко і рвучко, перекладаючи на полотно своє враження, таким чином, що фігури немов ось-ось розчиняться в просторі. Модель на картині «Оголена в сонячному світлі» (Дод.Б.1.1.14) немов проявляється на барвистому абстрактному тлі, тому що для О. Ренуара немає нічого другорядного: око моделі або ділянка тла рівнозначні.

Е. Дега не був класичним імпресіоністом. У нього ви не знайдете навмисно висвітленої палітри, навпаки, він любив чітку лінію та використовував чорний колір, якого не було в роботах О. Ренуара. Перш за все він був імпресіоністом жесту: несподівані ракурси, асиметрія в розташуванні об'єктів, захоплені зненацька персонажі; зміщені композиції, обрізані краєм полотна фігури, несподівані предмети, перерізають і затуляють головних героїв, як ніби ненароком схоплені, репортажні моменти – все це стильові

особливості його портретів «Сестри Белелі» (Дод.Б.1.1.15) та «Жінка з вазою» (Дод.Б.1.1.16).

Імпресіонізм привніс у портретний жанр фактурність письма, бурхливий мазок, розмитість контурів, тонкі кольорові нюансування – усе це надалі художники перенесли до неоімпресіонізму, позбавляючи портрети швидкоплинності та сонячних променів. Таким чином, в англійського митця У. Сікерта «Дві жінки на дивані», «Американка» (Дод.Б.1.1.17), мають приглушений, дещо брудний колорит, широкий мазок та заплановану незавершеність. Імпресіоністичні тенденції можна простежити в роботах представників різних країн, оскільки вони здобували освіту у Франції. Як наслідок, імпресіонізм вплинув й на українське та російське мистецтво, утворивши такий вид портретного жанру як етюд-портрет. Це особливо помітно в портретах російських митців І. Рєпіна, В. Серова (Дод.Б.1.1.18), К. Коровіна, в яких наявна соковита ліпка форми широкими та м'якими мазками: активна, вільна і потужна за світло-тоновим рішенням, вона наближає етюд до високоякісних імпресіоністичних робіт [30, 40]. В ескізно-живописному портреті немає відчуття незакінченості.

На портрет Новітнього часу вплинули тогочасні філософські концепції, в тому числі й психоаналіз З. Фрейда. Відтепер можна простежити в портретах спробу передати внутрішній стан людини. Художники використовують здобутки імпресіонізму, але не хочуть зображати враження від видимого світу, а навпаки роблять спробу зануритись в особливий внутрішній стан. Таким чином, деяким портретам властива напруга, що зазвичай виражена сильним контрастом кольорів, мотивами розгульного життя, спотворенням облич [38, 45, 80]. Передача внутрішнього стану може бути здійснена й через символізм, наділивши колір, лінію та форму певним значенням. Психоаналіз і модерністське мистецтво об'єднувалися кількома ідеями – захоплення джерелами мрій і фантазій, починаючи з примітивних часів. Експресіоністичні зображення людей – це дещо спотворені гримаси осіб, які не виражають вільної гідності людської особистості, а виявляють рок, детерміністичну приреченість

людини, яка тільки за зовнішністю вільна, але всередині скута. Художники Першої світової війни, Е. Шиле та О. Кокошка, наче під тиском суспільної напруги, створюють портрети у важкому колориті з гіпертрофованими рисами облич.

Не уникає впливу психоаналізу й творчість Г. Клімта, який працював над суб'єктивністю і сексуальністю, виявляв привабливість у буденних речах, звертав увагу на кризу внутрішнього «я». Розглядаючи портретний жанр з кінця ХІХ століття, можна помітити вплив суб'єктивного начала художника на передачу портретного образу. Так перші портрети Г. Клімта набувають його типової «нервовості» – прийом, який буде часто використано надалі. Наслідуючи вільність та дрібність мазка імпресіоністів, митець проєктує на портретованого свої внутрішні переживання що помітно в роботі «Портрет Рози фон Росторн-Фрідман» (Дод.Б.1.1.19). Як в портретах стилю рококо еротизм жінки художник може зобразити лише натяком через рум'яні щічки, відкрите декольте та гнучкий стан. Неприкритий еротизм для модерну був непристойним.

Г. Клімт привніс у модерн елементи східної культури. Особливо на його творчість вплинули візантійські мозаїки з їх мерехтливою золотою смальтою. Таким чином тло портретів художника ошатне, переливчасто декоративне, з якого виникають обличчя, руки, одяг. Чистому живопису він надавав архітектонічної форми, символіки та алегорії. Вже у роботах цього віденського художника через бурхливий розвиток суспільства, в якому жінка вже не гарний предмет інтер'єра, а особистість, яка веде боротьбу за свої права. Тому в живописі алегоричні жінки Г. Клімта втрачають демонічну сутність, перетворюючись в роздуми про жіноче начало як містичному, загадковому і абсолютно незалежному від чоловічого на прикладі картини ««Юдіф І» (Дод.Б.1.1.20) – напружений, екстатичний погляд, яскраво нафарбовані, злегка розтулені, немов кличуть губи, екзальтований злам рук, павичі забарвлення сукні – поєднання натуралістичної подібності з рафінованим естетством. Для модерну притаманний «культ прекрасного заради прекрасного», особливий



панестетизм: іноді вишукано красива форма стає набагато важливішою за зміст. Орнаментальність та декоративізм є центром композиції, сам колір дуже часто зовсім не відповідає «натурі», однак штучний і звучний заради більшого ефекту як в портреті Г. Клімта «Танцівниця» (Дод.Б.1.1.21).

Слід звернути увагу й на особливий розвиток доби модерну на території Росії. Ми хочемо розглянути представників такого мистецького об'єднання як «Світ мистецтв», які вважали пріоритетним естетичний початок в мистецтві, тому тяготіли до модерну і символізму, заперечуючи ідеї художників-передвижників: «Мистецтво має виражати особистість художника» [49, 51, 76]. До цієї плеяди належали Б. Кустодієв з тяжінням до декоративізму, двомірного вирішення тла, вплітання у композицію твору елементів російської культури, як в його портреті А. Шаляпіна (Дод.Б.1.1.22). Також необхідно згадати К. Сомова з його костюмованими портретами маскарадної тематики на прикладі роботи «Дівчина з листом» (Дод.Б.1.1.23): яскравість кольору, зображення одягу та тла великими кольоровими площинами, теплий підсвічений колорит надає образу дівчини таємничості, ніби вона має секрет, про що свідчить прихований лист у руці. Ще одним представником модерну у всій своїй красі є Л. Бакст, хоча його портретний доробок незначний за розміром, але проникливий по суті. В портреті Р. Стронг (Дод.Б.1.1.24) видовжений вертикально формат, золотисто-медовий колорит, витончений стан фігурий і хворобливий рум'янець створює образ слабкої жінки вищого світу.

Одним з представників творчої когорти початку ХХ століття є З. Серебрякова, яку не захопили авангардні течії, і котра надихаючись вільними мотивами Е. Дега та О. Ренуара, створила свою колекція портретів та автопортретів, серед яких особливого розгляду вартий «За туалетом» (Дод.Б.1.1.25). Для цього автопортрету характерна простота і витонченість ліній, стриманість, пластичність, ясність, портретний образ художниці втілює щирість і радість молодості. Імпресіоністичний мотив на манір О. Ренуара «Дівчина з гребінцем» (Дод.Б.1.1.26) – побутова сцена з життя моделі виконана в реалістичному стилі.

Європейські художники проковтнувши модерн, експресіонізм та символізм, звертаються до нових пошуків. У ХХ ст. портрет знову переживає занепад. На ґрунті модернізму виникають твори, що номінально вважаються портретом, але позбавлені його якостей. Художники навмисно уникають реального вигляду моделі і зводять її зображення до умовності. Вважається, що точність передає фотографія, а художник повинен показати неповторність та унікальність портретованого. Тобто портрет втрачає головну ознаку – схожість з моделлю.

Реалістичний портрет ХХ століття – це не портрет доби реалізму ХІХ ст. Під реалістичністю зображення ми маємо на увазі не передачу приземлених образів, натуралістичність, правдивість, а уникнення художниками руйнації форми, збереження схожості моделі з портретом та живописності робіт [62, 80, 81]. Тому реалістичний портрет ХХ століття як представник модернізму увібрав у себе різні неklasичні течії: імпресіонізм, постімпресіонізм, модерн, символізм, експресіонізм. На нього вплинули здобутки фовізму, кубізму, футуризму. Недарма дослідник Є. Волобуєв стверджував: «Реалізм – це таке сильне, живуче чудовисько, яке постійно потребує жертв у вигляді невпинних, безперервних пошуків нової форми, інакше він робиться безсилим». Правдивість твердження може бути доведена розглядом стильового різноманіття в реалістично написаних портретах [14, с. 116].

З приходом авангардних течій модернізму та естетики постмодернізму, живопис ХХ століття можна поділити на два протилежних напрями: «предметне» мистецтво та нефігуративно-авангардне. Друга категорія піддається сильним стилізаціям, що обумовлено відмінною від інших напрямів ідеєю руйнації реальної дійсності. Говорячи про «предметне» мистецтво, ми маємо на увазі мистецтво, що зберегло реалістичні тенденції, зв'язок з реальною формою об'єкту зображення – протилежне до абстракціонізму, авангардних течій, поп-арту та концептуалізму. В широкому сенсі «предметне» мистецтво ще називають фігуративним [19, 39, 52].

Реалістичний портрет не був популярний у Західній Європі, оскільки художники були захоплені «нефігуративним» мистецтвом. Збереження реалістичних традицій наявне у Східній Європі із-за потужного художнього осередку реалістичного живопису – Академії мистецтв ім. І. Рєпіна, а також надалі утворення радянської держави з установленим стилістичним напрямом – соцреалізмом [57]. Західноєвропейські художники-реалісти зазвичай були прихильниками соціалістичної ідеології, або прагнули відновити класичне мистецтво на противагу авангарду. Але все-таки в Німеччині був наявний такий феномен реалістичного письма як «нова річовість» на противагу експресіонізму. Художники К. Шад, О. Дікс в ранньому періоді, М. Бекман виступали за відродження класичного мистецтва. До німецького реалізму перших десятиріч ХХ ст. належить художник М. Ліберман з тягою до синтезу модерну, імпресіонізму та реалізму, портретистка Л. Лозерштейн (Дод.Б.1.1.27), але її роботи наповнені імпресіоністичною чуттєвістю, на відміну від портретів «нової річовості» [80].

*Магічний реалізм* був противагою до виникнення авангарду після Першої світової війни і розвивався з ним паралельно. Його ідеєю було додавання нереальних речей у картини з тем повсякденного життя. В портретах проявом магічного реалізму були символічні чи фантастичні зображення на тлі [80, 82]. До італійської школи магічного реалізму належать: Дж. де Кіріко (Дод.Б.1.1.28), А. Савініо, до німецької: О. Канольдт та А. Циглер, які згодом потрапили під вплив соцреалізму. Соціалістичний реалізм був прийнятий в Іспанії і Франції такими художниками, як Р. Гуттузо й А. Фужеро. Соцреалізм в Європі ще називають неореалізмом. Основний зміст мистецтва художників цього напрямку – життя народу, простої людини, зображеної з характерними індивідуальними рисами зовнішнього вигляду і душевного складу. Соціально типове для свого часу вони показують з позицій революційного пролетаріату [57].

Представники англійської школи *Юстон Роуд* працювали в реалістичному напрямі до кінця ХХ ст. і свого життя [82]. Членами школи були

О. Джон (Дод.Б.1.1.29), Г. Белл, В. Колдстрім (Дод.Б.1.1.30), Л. Гоуінг, Р. Мойніхан і К. Роджерс. Живопис цих художників не є реалізмом у чистому вигляді, вони не звертаються до класичного мистецтва: портретам властива етюдність та задумана незавершеність, яскравість колориту, використання прийому «нон-фініто» та імпресіоністичної манери письма.

Хочемо відзначити, що не зважаючи на панування соціалістичного режиму в російському мистецтві, існували художники, які вміло оминали заборони, використовуючи здобутки модернізму у своїх портретах. Серед таких митців, хочемо виділити портретиста В. Орешнікова, який вдало підкреслював жіночність художніх образів в «Портрет І. Ковальнової» (Дод.Б.1.1.31) та «Портрет жінки» (Дод.Б.1.1.32) завдяки вмілому поєднуванню узорів тканини одягу та тла, м'якому колориту, денному розсіяному освітленню та обранню плавного силуету жіночого тіла, м'якому моделюванню обличчя з проставленими акцентами на очах та губах моделі.

Отже, розглядаючи розвиток портрету в контексті європейського мистецтва робимо висновок про те, що наявні виражальні засоби не могли задовольнити потребу художника у передачі психологічного «я» моделі, яка виникла у Новітньому часі. Тому вони почали шукати нові шляхи втілення портретного образу, серед яких більш вільна композиція, пошуки колориту, фактурність, експресивність мазка тощо.

## **2.2. Живописна спадщина доби українського модернізму**

За думкою теоретика Ю. Борєва: «Новітній час містить дві художні епохи – авангардизм та реалізм, що розвиваються паралельно» [10, с. 327]. В Росії та Україні новомодні віяння західноєвропейського авангардизму переросли в кубофутуризм, лучизм, супрематизм, що свого чергу вплинуло на становлення авангардного портрета. Нова концепція розвитку українського мистецтва ХХ ст. у контексті завдань українського національного відродження – неовізантизм, була впроваджена М. Бойчуком. В Україні Д. Бурлюк, наприклад, наснажувався творами місцевих наївних художників, серед яких був

П. Коваленко, картинами народних майстрів із зображенням популярного образу Козака Мамаю, анонімними парсунами XVIII століття. Мотиви примітивізму надалі трапляються у таких українських майстрів, як М. Касперович «Голова дівчинки», І. Падалка «Фотограф», В. Седляр «У школі лікбезу», О. Саєнко «Портрет Мотрони Саєнко», згодом у К. Єлеви «Голос робітника», С. Йоффе «У тирі» [32, 64]. Художник О. Саєнко декоративно спростовано вирішує картинну площину, окрім обличчя матері, яке характеризується тонким нюансуванням, але все-таки передано двомірно на зразок стародавніх фресок. Але попри це, як вище зазначив Ю. Борев, разом з авангардом продовжував існувати реалізм завдяки його сильному осередку – Художня академія ім. І. Рєпіна та Київська академія мистецтв.

Вплив модерну на український живопис початку XX століття є беззаперечним і тому цій темі присвячено багато праць. Слід особливо наголосити на тому, що розвиток різноманітних художніх стилів і напрямів в Україні відбувався загалом у загальноєвропейських формах, хоча не збігався з Європою за часовими параметрами. Український мистецтвознавець В. Хмурий розглядає риси модерну в роботах О. Новаківського, І. Павельчук у творчості Ф. Кричевського, Л. Соколюк в цілому. Безсумнівне значення європейського імпресіонізму у творчості українських митців XX століття було розглянуто в статтях Н. Асєєвої і Л. Савицької та досліджено мистецтвознавцем Г. Склярєнко. Всі результати досліджень з цієї теми присвячені тенденціям імпресіонізму і модерну на загальному тлі українського живопису, тому погляд на цю проблему в контексті портрету є новим.

Зазначимо що український портретний живопис першої половини XX століття формувався під впливом західноєвропейських тенденцій *модернізму* – стильові напрями кінця XIX століття до другої половини XX століття, що з'явилися на протипагу класичному мистецтву, реалістичному та академічному. Період 1905–1914 рр. був добою загального зростання художньої майстерності, плідного завершення творчої діяльності таких корифеїв національної культури,

як І. Труш, О. Мурашко, брати Кричевські, С. Васильківський тощо [23, 41, 64, 79].

Передусім українські митці, здобуваючи освіту за кордоном та в Росії, зберегли любов до реалістичного письма, збагачуючи його імпресіоністичним та модерним досвідом, отриманим під час навчання або проживання в Мюнхені, Кракові, Відні, Парижі тощо. В образотворчому мистецтві України формується особливий синтез реалізму, імпресіонізму та модерну.

Початок ХХ століття для вітчизняного мистецтва – це новий етап національного самоствердження. Становлення національної свідомості в портретному мистецтві відбувалось завдяки використанню художниками традиційної української орнаментики та колориту. Звернення до здобутків української народної творчості з використанням європейських новацій та адаптації їх у національному просторі надало вітчизняному живопису самобутності – *«національного стилю»* [6]. Портрет – це відображення стану епохи, явищ та емоційних зворушень суспільства, тому український національний стиль того часу є своєрідним маніфестом художника царській, а згодом й радянській владі.

Цікаво відзначити що імпресіоністичні риси творчості М. Пимоненка наприкінці ХІХ століття щільно укріпились в портретах митця вже на початку ХХ століття – це помітно в його етюдності портретів з жвавим розмашистим мазком у картинах «Гувернантка» (Дод.Б.1.2.33) та «Київська квіткарка» (Дод.Б.1.2.34). До імпресіонізму звертаються І. Труш, П. Нілус, П. Ганський, О. Кульчицька у цьому напрямі створені ранні твори О. Богомазова, Д. Бурлюка, пізні роботи О. Мурашка, є вплив цього напрямку і на творчість О. Новаківського, Ф. Кричевського. Відтворення особливостей короткоплинного освітлення, зображення сцен з міського життя, що притаманне європейському імпресіонізму, в більшості було проігнороване українськими художниками. Дослідниця О. Жбанкова зазначає: «В Україні ми можемо говорити лише про стилістичні особливості імпресіонізму в творчості окремих майстрів» [5, с. 45]. Українські художники сприймали перш за все зовнішні

формальні ознаки та прийоми нових течій, наприклад, роздільно накладені мазки, розмитість контурів, вільну композицію, лірично-емоційне забарвлення тощо. Так, художник П. Нілус пов'язував цей стиль з реалізмом: «Імпресіонізм – це збагачене різноманіттям фарб старе мистецтво» [6, с. 132], що помітно в його роботі «Портрет А. Чехова» (Дод.Б.1.2.35), де портретований розслаблено розташувався в глибокому кріслі. На тлі головного в картині синього колориту костюма, що майже збігається за тоном з кріслом, безвольно лежить на вишитій подушці висвітлена кисть лівої руки і бліде обличчя з болючим рум'янцем, з відкритим світлим чолом і з відчуженим поглядом – надає портрету невимушеної реалістичності.

Для творчості І. Труша «Імпресіонізм ... був немов синонімом малювання якими фарбами, коли суть його лежить не в яскравості, а більше в технічному розв'язанні» [65, с. 19]. Відтінок романтизму і таємничості, завдяки розмитим контурам, жвавості ескізного мазка, що нагадує ренуарівський на прикладі порівняння портрета О. Ренуара «Замисленість» (Дод.Б.1.2.36) з портретом Лесі Українки І. Труша (Дод.Б.1.2.37), і ліричного настрою, присутній також в інших портретах художника – «Портрет А. Драгоманової», «Портрет І. Франка» зі збереженою реалістичною традицією.

Під впливом новітніх течій на зламі століть О. Мурашко прагне до тонкого нюансування тональних переходів, фрагментарності композиції, побудованої на ритмі вертикалей, енергії вільного і широкого мазка, передачі рефлексів вечірнього освітлення [6]. Починаючи з портрета «Дівчина у червоному капелюсі» (Дод.Б.1.2.38), митець вдосконалює свою техніку, а в роботі «Жінка з квітами» (Дод.Б.1.2.40) вже доводить до досконалості розуміння колірної пластики і гармонії. Повертаючись знову до портрета «Дівчина в червоному капелюсі» бачимо як художник вдало будує композицію в трикутник, акцентуючи увагу глядача на вогненно палахкому капелюсі, який рефлексує на щічки дівчинки – теплий червоний колір об'єднує елементи центру композиції. Такий же композиційний прийом використано у О. Ренуара в парному портреті «Дві сестри» (Дод.Б.1.2.39), що вказує на вплив

французького мистецтва на українського митця. Щодо другої вище згаданої роботи, то автор вдається до контрасту ширини мазка – широко прописане тло та одяг в порівнянні з делікатно змодельованим обличчям жінки. Фігура зміщена сильно вправоруч, аби трішки нахилена голова моделі знаходилась на лінії золотого перетину.

Розглядаючи роботи О. Кульчицької «Портрет сестри в білому» (Дод.Б.1.2.41) та «Літо» (Дод.Б.1.2.42) легко помітити імпресіоністичну гру променів світла на фігурах моделей, яскравість кольору та передачу образу жінок через розслаблені пози – моменти вихвачені із життя портретованих. Обрізаний капелюшок та зонтик врівноважують узагальнені маси кольорових площин, створюючи приємну лінію силуету жіночої фігури.

З початку ХХ століття, характеризуючи твори національної школи живопису, українське мистецтво насичується віденським та краківським модерном, попутно не забуваючи про імпресіонізм. Значною мірою колористика і пластика українського народного мистецтва надихають художників на якісніше декоративне вирішення зображувальної площини [5]. Поміж найяскравіших представників модерних стилізацій портретного жанру українського живопису варто назвати Ф. Кричевського, О. Новаківського, В. Максимовича, також роботи К. Стефановича, С. Прохорова, О. Кульчицької, В. Блоцького та багато інших.

Формуючи свій власний стиль О. Новаківський використовує схильність модерну до стилізації, однією з форм якої є звернення до стилів минулих років. Таким, що відповідав його мистецьким завданням, виявився готичний. Витонченість і виваженість постатей він використовував, щоб передати вкрай піднесений стан. Художник в роботах не відмовляється від об'єму, хоч і наближує його до двомірної плями, а пляму – до силуету [23, 46]. В картинах майстра також присутня чуттєвість і чистота кольору. Це помітно в його творах «Мойсей», «Портрет дружини» (Дод.Б.1.2.43) тощо. В останньому художник вдається до тонкого нюансування між одягом та тлом, використовуючи світлу палітру кольорів він передає задумливий, меланхолійний настрій своєї жінки.



Фігура зміщена уліворуч таким чином, щоб вона була розташована на лінії золотого перетину, а велика площина простору перед моделлю задає оповідний напрям – напрямок погляду моделі.

Заслуговує на увагу і творчість Ф. Кричевського, яка пронизана рисами національних мотивів, а портрети виконані з модерними перетвореннями. Помітна любов художника до стилізованого тла в живописних роботах майстра: «Портрет Г. Старицької» (Дод.Б.1.2.44), «Дівчина з косами», такий же прийом використано і в картині «Три віки». В роботі «Портрет дружини на золотому тлі» (Дод.Б.1.2.45) Ф. Кричевський як учень Г. Клімта надає перевагу золотистому фону з теплим золотавим колоритом, підтриманим холодними бузковими вкрапленнями кольору, що пронизує весь образ жінки; багатій орнаментиці одягу моделі, пластичному силуету жіночого тіла.

На високому фаховому рівні до декоративності звертається у своїй творчості С. Прохоров. Його «Українська дівчина» та «Дівчина в червоній шалі» мають орнаментальне тло, що органічно вплетено в композицію твору разом з узагальненим локальними плямами одягу моделей та більш деталізованим та колористично збагаченим обличчям [41]. Через символіку квітів митці модерну відображали стан душі, її поривання, неусвідомлені почуття, душевні якості моделі.

Іншу лінію розвитку модерну, пов'язану з його подальшою орнаменталізацією, що переросла в захоплення східними мотивами, до яких звертались європейські модерністи, відобразилось і у творчості К. Стефановича – представника львівської вірменської діаспори. Так, наприклад, в «Портреті Сабіни» (Дод.Б.1.2.46) переплітаються вірменська орнаментика і колорит з двомірним зображенням форм. До східних мотивів звертається на початку своєї творчості О. Шовкуненко. У його роботі «Портрет Ф. Фадеївої» (Дод.Б.1.2.47) декоративно вирішено узорчасті тканини одягу та тла, що повністю заповнюють картинну площину і тільки обличчя з підтримкою рук виділяються на мерехтливому полотні. Колорит темний, з використанням жовтуватих та синюшно-фіолетових кольорів підкреслюють хворобливий стан моделі. Також

серед львівських митців, що захоплювались східними мотивами були В. Блоцький та С.-М. Дембіцький, які надавали перевагу японській культурі у портретах під спільною назвою «Японка» (Дод.Б.1.2.48-49). Перший використовує знову ж таки великі орнаментальні площини, додаючи імпресіоністичний мазок, другий – використовує більш академічну композицію з дещо незавершеністю.

Окрім декоративізму, слід зазначити, що українським портретистам львівського походження притаманна європейська стилістика модерну, орієнтована на краківський та львівський сецесіон – регіональна назва стилю. Серед таких митців можна виділити Ф. Жмурко (Дод.Б.1.2.50), М. Сосенко (Дод.Б.1.2.51), Е. Дзюбанюк (Дод.Б.1.2.52) з її широкими кольоровими площинами та інші. Їх портрети нагадують салонні з втіленням образу жінки як вишуканої особи у своєму найкращому вбранні. Портрети Ф. Жмурко схожі за манерою письма з салонним живописом Дж. Больдіні, вони характеризуються відходом від академічно правильного малюнка до експресії, динаміки, швидких мазків, зображення окреслюється ніби крізь туман. Художник використовував широку гаму кольорів – від ніжних, стриманих до яскравих, насичених.

Слід відзначити, що українському портрету Новітнього часу притаманний символізм, спочатку як елемент модерну, а згодом національного відродження. Художній образ жіночої моделі несе у собі сакральне значення – матір, земля, батьківщина, природа, жіноче начало, урожай, охорона домашнього вогнища, берегиня, продовження роду, втілення миру – що є характерним для нашої культури. Багатогранну символіку містить і чоловічий образ, це активне начало, небесний і земний батько, син, герой, воїн, мудрець, а також алегорія сили, захисту. Часто трапляються сюжетні картини, де зображено сім'ю як фундамент українського етносу; народні обряди, свята, звичаї як безперервність традицій; польові роботи як глибинний зв'язок із землею та повторюваністю космічного циклу життя; а також козаків-воїнів як основу захисту, незалежності, звитяги, патріотизму [6, 23, 37, 46].

Складне поєднання європейських традицій з формами традиційного народного мистецтва стали передумовою виникнення авангардного мистецтва в Україні. Авангардні «ізми», хоча й були присутні в творчості кубофутуристів О. Богомазова, Д. Бурлюка та багато інших майстрів пензля, але не здобули великого поширення, оскільки українська душа тяготіла все ж таки до реалізму, збагаченому модерною рисою до орнаментики та імпресіоністичним експресивним мазком [25, 32].

Стиль «модерн» у більшості країн, в тому числі в Росії, вичерпав свої можливості вже на межі першого та другого десятиріч ХХ століття. В Україні він продовжував свій шлях і в 1920-ті роки, а деякі його риси спостерігались і пізніше.

З приходом соцреалізму з 1932 року, встановлені були такі принципи як:

- *народність*: простота розуміння;
- *ідейність*: зображення людей різних професій, возвеличення партійних службовців, вождя;
- *конкретність*: реалістичність зображення без метафор та абстракцій, символів, а колірна гамма на полотнах світла, пастельна.

Така тенденція спостерігалась до падіння «залізної завіси» 1950-х років. Водночас переслідувались прихильники модерністичних та авангардних новацій, так під заборону попали поціновувачі сезаннізму, імпресіонізму та кубізму [57].

Професори-живописці київської академії постали новаторами, які на основі здобутків новітніх європейських течій утворили самобутню українську школу живопису. Соціальні зворушення продукували стиль, визначали провідні жанри та види мистецтва. Наприклад, у 1920-ті роки монументальний живопис посів чільне місце у поширенні агітаційно-революційного мистецтва. Згодом, у середині ХХ століття станковий живопис знову отримав провідні позиції у соцреалізмі [56, 57, 61]. Початок 1930-х років став початком деструктивних змін у ході вільного розвитку формотворчості в художній культурі України. Тоталітарна політика системи стосовно мистецтва обмежила творчий пошук і

свободу художника, заперечила його орієнтованість на рівень і якість світового мистецтва. Але портретний жанр 1930-х років ще не був поставлений на ідеологічний конвеєр для прославлення «нової» соціалістичної людини. Художники обирали моделі за власною симпатією і втілювали їх образ через призму авторського деідеологізованого бачення.

Незашореній творчості з 1930-х років ми зобов'язані митцям старшого покоління, за плечима яких був вишкіл європейських художніх закладів. Це П. Волокидін, І. Їжакевич, Т. Яблонська, Ф. Красицький, Ф. Кричевський, О. Шовкуненко, О. Курилас, І. Шульга, А. Манастирський, І. Труш, В. Костецький, А. Ерделі, А. Коцка та інші [57, 61]. За природою ці митці не могли розділяти вульгарно-соціологічного заперечення станкового живопису, а також їм не до душі був європейський авангардизм, тому гідно продовжували традиції академічного реалізму, як нібито буржуазного пережитку, ворожого новій пролетарській культурі. Щодо цього цікавим є висловлювання художника з портретним доробком, серед якого є відомий історичний портрет «Запорожець», А. Манастирського: «Мене не захоплювали ті модерністичні напрями, що поширювалися в польському мистецтві на початку ХХ ст. Я від природи був реалістом, я зрозумів, що реалізм – це не проста фотографія природи і суха об'єктивна передача, а серце художника, його “Я”, індивідуальність і темперамент, крізь призму яких він мусить перетворити образ з природи. Я зрозумів, що реалізм найбільш правдивий у мистецтві, і вирішив залишитися вірним йому на все життя» [60, с. 97].

Художники намагаються виявити суто індивідуальні риси людини за допомогою композиційного рішення і кожного разу іншої колористичної гами, що простежується, наприклад, в портретах О. Шовкуненка «Бандуристка», «Портрет О. Кузнецової» (Дод.Б.1.2.53), «За шиттям» (Дод.Б.1.2.54). Його роботи після 1940-х років ще наявні імпресіоністичні риси манери письма. Відзначається експресивністю виконання – мазки покладені великою формою, з розкладкою по кольорах, жовто-синьо-червоний гарячий колорит надає творіві декоративності, а контраст світла й тіні створює ефект напруги. В умовах 1942

року – найважчого року війни – оптимістичне звучання портрета сприймається як щось більше, ніж звичайне захоплення художника моделлю. Цікавим явищем в історії українського живопису стала серія портретів О. Шовкуненка, в якій він із властивою йому майстерністю втілював образи відомих своєю діяльністю сучасників [57, 61].

Продовжує працювати широким живописним мазком й учениця Ф. Кричевського – Т. Яблонська. Її портрети нагадують за композицією модерні, але моделі на цих полотнах позбавлені «буржуазного естетизму», оскільки зодягнені згідно з соціалістичними вподобаннями (Дод.Б.1.2.55). Не покидає й імпресіоністичну манеру письма І. Їжакевич. Його автопортрет (Дод.Б.1.2.56) з розмитим контуром, темним нейтральним фоном, контрастним освітленням на манір барокового, аби підкреслити надбрівні дуги, вилиці, нерівність носу. Не зважаючи на те, що художник одягнений у робітничий одяг, портрет не схожий за стилем на соцреалістичний, а нагадує академічний портрет кінця ХІХ століття.

Як вочевидь свідчать факти, у виборі моделі художники виходили лише з особистих симпатій, що особливо помітно у циклі яскраво живописних портретів П. Волокидіна. Це «Портрет М. Гайдай», «Портрет А. Дерібаса», «Портрет А. Сиротенка», «Портрет дружини художника», «Портрет А. Гулевої» (Дод.Б.1.2.57) – всі 1930-х років. У них художник не скований вимогами «методу», він не нав'язує моделі свого, а тим більше ідеологізованого бачення, а навпаки, намагається виявити суто індивідуальні риси людини за допомогою композиційного рішення і кожного разу іншої колористичної гами [23, с. 339]. Розглядаючи його роботу «Портрет А. Гулевої», звертаємо увагу як митець милується темпераментом молодої жінки через яскраве звучання фарб. Багаті світлові рефлекси передають психологізм портретного образу.

Слід згадати й А. Ерделі, який у Парижі познайомився з новітніми колористичними і пластичними досягненнями французьких художників, які відобразились у його живописі. На прикладі полотна «Портрет невідомої» (Дод.Б.1.2.58) бачимо як художник використовує темний, приглушений

колорит, в якому яскравими плямами горять квіти та обличчя жінки, підтримують композицію яскраві теплі акценти на костюмі та ковдрі. Тут зображений не світлий, безтурботний образ, а людину з тягарем долі, полотно якої можуть зробити яскравішим лиш квіти. Про ці часи майстер говорив: «У кожній країні мистецтво має свої течії та представників (художників), які ведуть за собою нове покоління» [66, с. 6].

Як бачимо, західноєвропейські тенденції модернізму сприяли створенню «національного стилю» як в портретному жанрі, так і у живописі взагалі. Запозичення зовнішньої стилістики західного імпресіонізму у поєднанні зі спрощенням кольорових плям, декоруванням традиційними мотивами одягу та тла як переосмислення досвіду європейського модернізму, призвело до виникнення самобутнього стилю робіт українських художників.

### **2.3. Інтелектуальний живопис постмодернізму**

Постмодернізм – це художній період, що об'єднав напрями, які стоять на протиположності модернізму, який згодом став класичним. Деякі художники почали вертатися до предмодерністських художніх творів і заново інтерпретувати їх, а деякі використовувати класичні техніки.

Коли в європейське мистецтво прийшов постмодернізм з другої половини ХХ століття, в Україні ще панував ідеологічний соціальний реалізм. Та, починаючи з 1950-х років разом з епохою «відлиги», українське мистецтво починає набувати інших рис. В аурі національного самоусвідомлення в Україні до культурного обігу поверталася репресована творчість 1910–1930-х, «бойчукістів», О. Архипенка, О. Богомазова, О. Екстер та інших. За спонтанністю неочікуваного офіційного вибуху новації 1960-х можна співвіднести із радикалізмом класичного авангарду 1920-х років [41]. Слід зазначити, що український живопис не оминув й пуантилізм. Дрібні мазки основних кольорів зливалися на полотні з крапками чистого кольору. Така барвіста мозаїка кольорових крапок, течія, в українському мистецтві виявилася більш як п'ятдесят років по тому у творчості буковинця П. Мегика, який згодом

замешкав у Варшаві та у США. На прикладі його портретів «Дівчина в білому» (Дод.Б.1.3.59), «Портрет О. В.» (Дод.Б.1.3.60).

Першою ластівкою «відлиги» в живописі став «суворий стиль», хоча цей напрям не був аж надто революційним. Його можна вважати модифікацією соцреалізму, який художня молодь прагнула вдосконалити. На початку 60-х років серед молодих талановитих художників практично не було відвертих противників соціалізму та його нормованого соцреалістичного методу, як не було митців, ґрунтовано обізнаних з модерністською спадщиною України та Європи. Стилістично «суворий стиль» був сформований на взірці монументального панно, переважно із фронтальним розташуванням персонажів та спрощеним простором [16, 45]. Підкреслено буденні та суворі персонажі написані в монотонно-землистій гамі з очевидною геометризацією та спрощенням форм. У цьому простежуються контакти авторів «суворого стилю» із принципами сезаннізму та їх розвитком у кубізмі, а, отже, споріднюються зі школою бойчукістів першої половини ХХ століття. Саме ці стилістичні перегуки з авангардом визначили якість новизни. Це простежується в персонажах полотнищ І. Григор'єва, М. Вайнштейна, В. Зарецького, Л. Вітковського, О. Хмельницького, В. Рижих та інших [52].

Розглядаючи творчість І. Григор'єва на прикладі портретів «Надія» (Дод.Б.1.3.61) та «Гітарист» (Дод.Б.1.3.62) бачимо як художник використовує імпресіоністичний «стоп-кадр», сцени з повсякденного життя – дівчина розчісує волосся, як і в Е. Дега, і в О. Ренуара, і у З. Серебрякової, але на цей раз зображення ще більш обрізане та вирішене не за допомогою чітко помітних мазків, а завдяки великим кольоровим площинам без світло-тіньового модулювання. Ми однозначно розуміємо що це не дівчина минулого століття, завдяки зачісці, одягу та відсутності інтер'єру – художники імпресіоністи намагались ним не нехтувати. Живописний портрет наближається до графічного і в другій роботі художника.

Монументальність «суворого стилю», нервозність мазків імпресіоністів, відкрита контрастність кольорів фовістів, ізламаний силует з часів

експресіонізму, видовженість фігури наче з середньовічних фресок – все це створює особливий образ в роботі М. Вайнштейна «Г. Сковорода» (Дод.Б.1.3.63), підкреслює особливий характер чоловіка-аскета, чоловіка-філософа, втілює стильовий синтез у людині миру.

Наслідуючи композиційний прийом – загородження силуету портретованого предметами інтер'єру і таким чином утворюючи глибину простору і ефект підглядання, Г. Бородай створює портрет «У вікна» (Дод.Б.1.3.64), пронизаний холодним розсіяним світлом, об'єднаним глибоким синювато-сірим колоритом, оповитим туманом, сезаннівською ліпкою форми. На тлі блакитного неба наче в роботі Ф. Ліппі «Портрет молодого чоловіка», який вперше ввів у портрет тло неба.

Слід зауважити, що в цей час працювали митці в реалістичній манері, зображуючи портрети звичайних людей без декоративізму, кольорового спрощення, звертаючись до реалістичної школи кінця ХІХ століття. До таких митців належить М. Добронравов з його портретами «Танцівниця О. Шепілова» (Дод.Б.1.3.65), «Валя в чорному», (Дод.Б.1.3.66), виконані жвавим репінським мазком з наголосом на великих очах – дзеркалі душі людини [16].

Якщо говорити про Західну Україну, то слід зазначити, що митці цих земель почали звертатись до народної творчості, таким чином, започаткувавши «фолькстиль», який у 60-х роках був явищем дуалістичним. Він заявив про себе як естетична цінність та водночас як морально-етична категорія. Професійний живопис в Україні ще з часів модерну та авангардизму багато в чому обумовлений філософією народного мистецтва. За хрущовської «відлиги», коли стрімко, але конструктивно відбувався перегляд морально-етичних цінностей в житті та мистецтві народів СРСР, в Україні піднісся могутній рух *неофольклоризму* [16, 64, 67]. Великим каталізатором цього «ренесансу» було не лише відкриття національно-заангажованого авангарду 20-х років, але й живі, чинні центри національної пам'яті, передусім у мистецьких осередках Західної України. Художники-портретисти А. Ерделі, В. Манастирський, А. Коцка та молодь 60-х років жили реаліями буковинського села, надихалися



народною спадщиною лемків та гуцулів. Також помітна насиченість фольклорним стилем у картинах Т. Яблонської, І. Марчука, В. Задорожного, Р. Сельського тощо [16, 45, 67].

Фольклорна образність в Закарпатській школі поєдналася з традиціями фовізму та експресіонізму, що помітно у колориті портрету А. Коцки «Жінка з Колочави» (Дод.Б.1.3.67): використання інтенсивного, активного, виразного кольору як прийому експресіоністів, а спроба узагальнення об'єму та звернення до локальних плям кольору як засобу виразності фовізму. Згодом А Коцка зовсім відмовиться від об'ємних зображень, наслідуючи фовістів, наприклад у роботі «Гуцулка» (Дод.Б.1.3.68). Розглядаючи інтерпретацію образу жінки А. Коцка в портреті «Жінка з Колочави», можна помітити специфіку трактування жіночого образу – жінка у цьому портреті відчувається представницею «слабкої статі», її хочеться оберігати, оскільки вона розслаблено полу сидить, спираючись на стовбур дерева, відпочиває – це вказує на духовний зв'язок з природою. Жіночий силует округлий та м'яко вписаний у композицію, що надає образу відчуття ніжності та лагідності.

А. Ерделі – визнаний портретист, портрети були втіленням його любові до гри світла і кольорів, особливого ерделівського експресіонізму. Художник був під впливом сезаннізму та оспівував портретні образи закарпатського краю (Дод.Б.1.3.69). До плеяди митців, які тяжіли до культури жителів Карпат також був А. Манастирський, в його портреті «Верховинка» (Дод.Б.1.3.70) використано сучасне тло – горизонтальні смуги кольору, що нагадують «живопис кольорових полів» М. Ротко та детально реалістично зображена фігура дівчини – синтез традицій та мистецьких новацій.

У 60-х (а дехто й до 80-90-х років) інтенсивно працювали: Г. Меліхов, О. Шовкуненко, Д. Шавикін, С. Григор'єв, К. Трохименко, С. Подерв'янський, М. Дерегус, Г. Хижняк, М. Ткаченко, М. Вайнштейн та інші. Поряд з інноваційними живописними системами 1960–1980-х тривала й творчість реалістів. Унікаючи тематичної картини із зображенням піднесеної революційної міфології, надзвичайно професійні художники старшого та

середнього покоління знаходили мистецько-екологічну нішу в жанрі портрета [16]. Стилiстичнi уподобання живописцiв мали вiяло традицiйних систем — передвижництво, iмпресiонiзм, модерн. З вiдходом сталiнської епохи поступово змiнився живопис С. Григор'єва (Дод.Б.1.3.71): на змiну величезним полотнам «зразкового соцреалiзму» прийшли лiричнi портрети, фарби стали яскравiшими, живопис – бiльш пронизаний повітрям. М. Ткаченко, хоча найбiльшої колiрної виразностi досяг у пейзажах, вона все-таки помiтна вже у його портретах (Дод.Б.1.3.72). Свiтогляднi обрiї 1960-70-х рокiв засвiдчує львiвська школа живопису, що цiлеспрямовано культивувала i вирiзняла iндивiдуальну стилiстичну свободу. Характернiсть львiвської школи доповнює Л. Медвiдь з надзвичайним формальним чуттям у втiленнi суб'єктивного образного та асоцiативного досвiду в портретах українцiв Р. Iваничука (Дод.Б.1.3.73), Л. Українки, Т. Шевченка (Дод.Б.1.3.74) тощо. Лiнiя необарокового живопису та манiрнiсть експресiонiзму показова для портретiв Ю. Луцкевича та Л. Литвина на прикладi художнього образу Г. Пiнчука (Дод.Б.1.3.75).

У 1980-тi роки для багатьох живописцiв стали часом переосмислення свiтоглядних основ культурних надбань. Звернення до прадавнiх трипiльської, скiфської цивiлiзацiї як класичної складової свiтової культури, джерел українського епосу i примiтиву дало абсолютно новi варiанти формотворчостi у роботах Ю. Лесюка, А. Антонюка, О. Бабака, Ф. Гуменюка, Г. Неледви тощо [52, 64]. Живопис Ю. Лесюка має виразно нацiональний характер, з народним гумором, своєрiдне трактування портретних образiв та синтез декоративних площин (Дод.Б.1.3.76).

Розглядаючи 1990-тi роки, бачимо «метафоричнiсть» естетичної системи, iнтерпретованої залежно вiд iндивiдуальностi творця i його психологiї. Така ситуацiя у два останнi десятирiччя ХХ столiття обумовила безмежну свободу творчостi, безлiч стильових векторiв живопису та перетворилась у таке явище як нонконформiзм, що виник на противагу соцреалiзму i зосереджувався на пошуках iнтелектуального змiсту, на смисловiй наповненостi творчостi.

Л. Смирна вказує на «багатоликість спадщини нонконформізму, різноманіття стилістичних течій, мистецьких програм і локальних особливостей, що зумовлюють складність його інтерпретації» [64, с. 40].

Характерною рисою українського живопису 90-тих років ХХ століття, яка залишається актуальною і в наш час, є те, що образотворче мистецтво виступає як засіб відродження національної культури: давньої культури, мистецьких традицій – парсуна, іконопис, печерний живопис, трипільська пластика, твори скіфів і сарматів, давньослов'янська архаїка. Звернення до досвіду давніх предків можна помітити в роботах Д. Стецько «Княгиня Ольга» (Дод.Б.1.3.77), де автор зображує владарку в манері печерного живопису. З художників початку ХХІ століття, наприклад, Г. Сапегіна в портреті «Скіфіянка» (Дод.Б.1.3.78) звертається до досвіду українського прапортрету – парсуни та мотивів скіфської доби. Історичним духом пронизано полотна О. Ігнащенко «Тарас» та Б. Буряк «Король Данило». Таким чином реалізується теорія кінця історії людства Ф. Фукуями, який вважав, що, завершивши історію культури, люди почнуть її знову [67].

Тяжіння художників до прамистецтва призводить до використання елементів примітиву в творчості. Прагнучи наблизитись до емоційної чистоти і пластичної виразності творів безіменних народних майстрів давніх часів, кожний митець розробляє свій індивідуальний стиль з програмним свідомим візуальним спрощенням художніх зображень [70]. В подвійному портреті В. Виродової-Готьє «Випав сніг» (Дод.Б.1.3.79), художниця використовує спрощені за кольором плями одягу, обличчя та пейзажу, надаючи зображенню жорсткої кольорової та тональної контрастності, що наближує картину до декоративної. В автопортреті В. Барінова-Кулеба (Дод.Б.1.3.80), використовує народну орнаментику, контраст яскраво написаної фігури людини на експресивно недописаному тлі. Приглушений сірий колорит портрету переплітається з яскравою хустиною та використанням сезаннівського контуру в передачі образу моделі. Також слід згадати автопортрет В. Федорука (Дод.Б.1.3.81) сповнений спрощення завдяки розмитості контурів та

спростуванню деталей обличчя. Окрім, зазначеного вище варіанту художники подекуди поділяють в портреті, як в іконописі лицеве та долицеве письмо, детально прописуючи обличчя та руки з сильним спрощенням зображуваного одягу та аксесуарів. Щодо жіночого портрета Л. Антонюка (Дод.Б.1.3.82), то він на шляху експресіонізму.

Ще однією з рис відновлення українського живопису є звернення до європейського модернізму, який не було своєчасно пережито через становлення соцрежиму. Тому художники цих часів використовують здобутки модерну, символізму, експресіонізму, імпресіонізму, фовізму тощо. До модерну у своїх портретах звертається М. Зарецький, наслідуючи Г. Клімта. Порівнюючи роботи художників на прикладі «Дама з віялом» (Дод.Б.1.3.83) австрійця та «Калиновий сніг» вітчизняного митця (Дод.Б.1.3.84). Обидва сповнені декоративізму та виразності двомірного зображення кольорових площин, але ми, не знаючи авторів чітко розуміємо, що перша жінка є мешканкою теплої країни Іспанії чи то Італії – смуглява, кучерява, кокетлива, сповнена еротизму завдяки відкритому плечикові, у яскравому строкатому вбранні. Друга ж дівчина однозначно слов'янка, колорит нашої холодної зими, барвіста по нашому хустка, поза скромності, блідість рожевощогого обличчя та калина в руці справляють правильне трактування портретного образу глядачем.

Мистецтвознавець О. Авременко щодо творчості В. Зарецького пише: «Особливо приваблювали його жіночі портрети. У героїнь руки не були важкими й натрудженими або чорними від «селянської» засмаги, носи – не змальовані реалістично червоними й завзято обвітряними, а вираз облич – протокольним. Своїх жінок художник зображав у вишуканих позах, досить манірними, ніби принцес із дитячих мрій, або як у давніх єгипетських розписах і рельєфах епохи Нового царства, чи портретах Веласкеса, а ще як у розкішних, напівмістичних картинах прерафаелітів. Їхнє вбрання, прикраси, антураж були фантастичними й яскраво декоративними. Тлом, переважно, слугувало щось схоже на розсипи коштовного каміння, візерунки примхливих квітів або багатих мозаїчних панно» [2, с. 43].

Сучасна художниця Н. Перова у своїх жіночих портретах зображення спрощує до двомірного з використанням фовістичного підходу до кольорового вирішення з імпресіоністичним мазком (Дод.Б.1.3.85). Можна й згадати В. Бернадського який вдало імітує стилістику мазка представника російського імпресіонізму К. Коровіна; З. Лерман, яка надихається манерою письма О. Ренуара. Простежуючи творчість сучасних авторів, можна помітити їх любов до експериментування задля пошуку власного стилю. Нонконформізм мешкає у просторі, де сусідство з реалізмом і сусідство з авангардом виглядає немов переміжна кульгавість естетичного.

Також до характерних рис українського постмодерну слід додати звільнення від ідеологічної цензури, що сприяло розкриттю творчих горизонтів. Це можна помітити в художніх творах, автори яких вдало поєднують традиційні техніки та технології з сучасними авторськими відкриттями: «відбувся великий прорив із "загерметизованого" простору у вільний світ пошуків різних мистецьких ідей і стильових проявів, які відповідають новим реаліям життя» [64, с. 94]. Таким чином зближуються різні види та жанри мистецтва, художники використовують їх синтез для пошуку нового втілення задумів та створення необхідного образу. Вони певним чином почали синтезуватися образотворче і декоративне мистецтво, світське та релігійне, наприклад, портрет «Галшки Гулевичівни» М. Перевальсько-Пшеничної, костюмований портрет «Панни Ольги Дороган» Т. Дружини (Дод.Б.1.3.86) суміщає елементи світського та релігійного живопису, коли одні види мистецтва стали «зазіхати» на прерогативи інших. Митці органічно застосовують засоби виразності скульптури, живопису, графіки, що веде до поглиблення образно-пластичних пошуків нетрадиційних підходів до матеріалу, відкриваючи його приховані художньо-емоційні можливості.

Не можна забути й про зміну естетичних цінностей, типів свідомості, світоглядних стратегій, які впливають на пошук нових образів у живописі. Розглядаючи образ жінки, що є продуктом фемінізації, в портретах К. Білетіної початку ХХІ століття, слід зазначити, що жінка, наприклад в роботі «Гуцулка

Юлія» (Дод.Б.1.3.87) зображена «володаркою життя», дещо пихата, знає собі ціну, вона не лежить під деревом як селянка, а на лежку, наче пані. Це не жінка з «патріархального села», що підтверджує думку К. Білетіної: «Я не мислю українську жінку пасивною та підпорядкованою», «це сучасна жінка, народний костюм підкреслює її вроду та жіночність, але не нав'язує якісь конкретні ролі» [62]. Силует людини більш ламаний та напружений. Модель займає більшу площину картини, ніж дівчина з роботи А. Коцки. Також головний убір портретованої обрізаний – некласична композиція – через наближення голови до верхнього краю полотна, що створює враження зверненого ставлення до глядача.

Історичні події залишають слід на творчості українських митців початку ХХІ століття, так портрети К. Білетіної 2015 року, це новий період у творчості художниці, а також час становлення української національної самоідентифікації після революції гідності, тому звернення до національних мотивів є закономірним процесом. «Народний стрій уніфікує портретне зображення, завдяки йому портрет особистості переростає в жіночий образ певного куточка України», – каже К. Білетіна, як спроба художниці зобразити багатство та різноманіття культурної спадщини українського народу. Тему національного самовизначення не оминули й такі сучасні художники як В. Чаус, А. Хомчик, Н. Буряк та Б. Буряк, М. Мазур, Ю. Лесюк (Дод.Б.1.3.88) костюмовані портрети яких насичені національним колоритом.

Говорячи про сучасний портрет, то слід зазначити, що художники грають класичними мірами портрету, ігноруючи зовнішню схожість з портретованим, та, надаючи перевагу символічності. Портрет виступає описом, який може здійснюватися як і за допомогою фігури людини, так і предметів, явищ та метафоричних композицій. Прикладом цього слугує проект-дослідження «Парадний портрет», проведений у Хмельницькому художньому обласному музеї. Кураторський проект Є. Анцигіна та В. Кришовського передбачає переосмислення парадного портрету в умовах сучасного художнього контексту для дослідження питань публічності та урочистості, слави й репутації. 21

український митець, серед яких П. Бевза, М. Журавель, П. Лебединець, В. Шерешевський, А. Цой та інші, обрали своїх персонажів – публічні постаті сучасної незалежної України. Вони зобразили їх на парадних портретах розміром 1,8 x 1,2 метри, і кожен трактував урочистий образ свого героя так, як забажав сам, адже слоган проєкту – «ГПП контемпорарі».

Розглядаючи постмодерну епоху європейського мистецтва можемо зазначити, що з другої половини ХХ століття паралельно продовжувала існувати реалістична школа з модерними надбаннями до нових течій: поп-арту, фото- та гіперреалізму, які знецінювали саме мистецтво. Але, воно й не оминуло вітчизняний живопис, наприклад, представниками фото реалістичного напрямку в Україні є С. Поляков «Ольга Богомолець», К. Замфіракі, С. Лопухова «Портрет актора Усова» тощо.

Як бачимо, для сучасного українського портрета характерні реалістичні тенденції з використанням здобутків імпресіонізму, модернізму, народного мистецтва, тяжіння до етюдності робіт та експресивності мазка, стилізації та декоративності – синтез надбань минулих поколінь, на основі якого формується новий «національний стиль».

## **Висновки до розділу 2**

Прагнення художників до передачі прихованого психологічного стану моделі, її внутрішнього «я» призвело до появи нових шляхів вирішення портретного образу. Якщо до Новітнього часу портрет слугував способом показати соціальний стан, заможність, регалії, возвеличити людину, виконував функції сьогоднішньої фотографії, то з приходом ірраціоналізму та фрейдизму, зображення зовнішності відходить на другий план. Першочерговою задачею художника-портретиста стає розкриття характеру моделі, її переживань та світосприйняття через суб'єктивні враження митця. Імпресіоністична легкість мазка, вільність композиції, різноманітність колориту та невимушеність у позах моделі цілковито задовольняли потреби художника у реалізації Новітнього портретного образу. З новими орієнтирами на образ в живописі, відпала

потреба в парадному портреті, камерному, селянському, купецькому, груповому, портреті-прогулянці, алегорійному, втратив свою актуальність портрет-тип. Відтепер індивідуальний, рідше парний портрет та автопортрет займає уми та серця їх замовників і виконавців.

Для українського мистецтва Новітній час ознаменувався становленням «національного стилю». На вітчизняних теренах панували реалістичні тенденції зображення портрету з імпресіоністичною манерою письма, яку художники внесли на вітчизняний ґрунт із-за кордону. А також тяжіння до декоративності, на яке вплинув європейський модерн та любов до народного мистецтва та української культури, орнаментики. Завдяки сильній реалістичній школі та історичній обумовленості реалістичний портрет не втратив своєї актуальності ні протягом ХХ століття, ні в наш час, і слугував шляхом національного відродження як на початку минулого століття, так і в другій його половині, так і служить українським митцям сьогодення. Сучасний українського портретний живопис наслідує досвід тогочасної плеяди митців у створенні національного стилю.



### РОЗДІЛ 3.

## МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ ЖИВОПИСУ

Розглядаючи практичну значущість нашого дослідження звертаємось до навчальних планів з дисциплін художнього напрямку, композиції та живопису, в яких відводяться години на вивчення портретного жанру. На основі тенденцій розвитку сучасного портрету та особливостях розвитку творчих здібностей студентів, створюємо власні рекомендації щодо проведення занять з композиції портрету, завдання якого можуть розвивати образне мислення та творчі здібності.

### **3.1. Теоретичні засади розвитку творчих здібностей студентів**

Творчість – це розумова й практична діяльність, результатом якої є створення оригінальних, неповторних цінностей, виявлення нових фактів, властивостей, закономірностей, а також методів дослідження і перетворення матеріального світу або духовної культури; якщо ж він новий лише для його автора, то новизна суб'єктивна і не має суспільного значення. За думкою Л. Виготського, "творчою ми називаємо таку діяльність, яка створює щось нове...»

Здібності – це індивідуально-психологічні особливості конкретної людини, завдяки яким успішно виконується та чи інша продуктивна діяльність. Творчі здібності особистості – це синтез її властивостей і рис характеру, які характеризують ступінь їх відповідності вимогам певного виду навчально-творчої діяльності і які обумовлюють рівень результативності цієї діяльності. Всі здібності повинні мати певне підґрунтя – задатки – вроджені особливості нервової системи, що становлять основу їх розвитку. Здібності можуть становити вдале поєднання та утворити нову властивість особистості – обдарованість, талановитість і геніальність [31, 32]. Творчі здібності є чинником і показником рівня творчої діяльності.

Творчі здібності мають складну структуру. Виділяють такі компоненти: здатність до аналізу, синтезу, абстрагування та систематизації, вміння генерувати ідеї, фантазувати та здатність до асоціацій. Теоретичний аналіз понять «творчість», «здібності» і «творчі здібності» дозволяє нам дати власне визначення. Творчі здібності – синтез індивідуально-психофізіологічних особливостей особистості і нових якісних станів (змін у мисленні, сприйнятті, досвіді життєдіяльності, мотиваційній сфері), що виникають в процесі нової для індивіда діяльності (в процесі розв'язання нових проблем, завдань), що веде до створення суб'єктивно або об'єктивно нового продукту – портрету.

Для прикладу, сучасне світове образотворче мистецтво має безсумнівні досягнення в галузі експериментів з кольором, просторовими композиціями, синтезом жанрів. Водночас, академічна художня освіта, що має тенденцію до консерватизму методів, і новітні європейські методики, багато в чому суб'єктивні, мають сьогодні можливість осмислювати й застосовувати досвід один одного для вдосконалення професійної підготовки художників-живописців [31, 68].

Серед компонентів задля формування творчих здібностей зазначають: по-перше, інтелектуально логічні здібності, до яких належать вміння аналізувати, здатність до абстрагування, здібності пояснювати та обґрунтовувати. По-друге, інтелектуально-евристичні здібності, серед яких є здібність до фантазії, асоціативності пам'яті, незалежність, критичність та продуктивність мислення тощо.

Розвиток творчих здібностей студентів потребує відповідного освітнього простору і забезпечення педагогічних умов. Викладач повинен створювати комфортні умови для позбавлення від психологічних бар'єрів студента, що заважають розвивати творчі задатки в здібності. Такими психологічними бар'єрами можуть бути: побоювання критики, відчуття некомпетентності, сприймання ідеального як чогось недосяжного, невміння творчо сприймати об'єкт [68]. Аби усунути бар'єри та запобігти погіршенню ситуації слід

дотримуватися основних принципів стимулювання творчої активності, серед яких:

1. Заохочування студентів до творчості, підтримка зацікавленості в творчому процесі.

2. Відмова від жорсткої критики, несхвальної оцінки.

3. Терпимість до незвичних ідей, рішень та запитань.

Також необхідно спиратись на положення Л. Виготського про те, що студент сприймає програму навчання тією мірою, наскільки ця програма стає для нього важливою. Тому, щоб студент сприйняв навчальні цілі, навчався й творчо розвивався, необхідно розвинути пізнавальний інтерес, активне мотивоване емоційне ставлення до предмета, використовувати активні методи, нестандартні форми занять, інноваційні педагогічні технології. Наприклад, необхідно робити натурну постановку разом зі студентами, це не тільки залучить їх до загальної справи, буде розвивати відчуття міри, гармонії, художнього смаку, але й надасть стимул виконання роботи та творчої наснаги.

Потрібно сприймати натуру не для механічного змалювання, а для логічного опрацювання та чуттєвого сприйняття, для встановлення причинно-наслідкових зв'язків між характером моделі та засобами виразності живопису, що будуть використовуватися [36, 63, 73].

Треба виявляти самостійність, критичність, уміння сприймати нові ідеї та відмовлятися від своїх помилкових думок. Суцього значення має пізнавальна компетентність, яка виявляється в таких уміннях: по-перше, працювати з постановкою, яка має недовершене композиційне рішення; створювати композицію за задумом, використовуючи окремі елементи постановки; по-друге, демонструвати вміння інтерпретувати модель за власним задумом або за завданням. Тематами для інтерпретації натури можуть бути професія, соціальна роль, емоційний стан, алегорія тощо. По-третє, оцінювати проблеми при створенні композиції та шукати шляхи їх вирішення, та, по-четверте, оцінювати ідеї інших студентів, робити висновки.

Творчі здібності формуються під час навчання на художніх дисциплінах на такому підґрунті як продуктивність і критичність мислення, та розвиток рефлексії. Перше проявляється в кількісних характеристиках збільшення пізнавальної діяльності, такі як синтез та аналіз, і в якісних показниках, насамперед успішне розв'язання навчальних завдань та формування власного погляду, свого ставлення до проблеми і свого бачення шляхів її вирішення [63]. Друге – прагнення до обґрунтованості та доказовості своїх ідей і міркувань. Щодо третього компонента, то він характеризується готовністю до об'єктивної самооцінки, спроможністю до дискусії з собою, здатністю до саморегулювання.

Також важливими чинниками розвитку творчих здібностей є працелюбність, тобто бути весь час у пошуках і русі та цілеспрямованість у праці. До факторів впливу на розвиток творчих здібностей також належать внутрішня єдність, цілісність і вибіркова позиція стосовно здійснення мети; загальний культурний рівень, розвиток духовно-моральних якостей особистості. Встановлено, що студент, який має такі риси особистості студента краще впливають на формування творчої компетентності: позитивна «Я-концепція», упевненість у своїх можливостях, схильність до ризику, розвиток уяви, прихильність до фантазування, самодисципліна та відповідальність.

Заважають формуванню творчих здібностей: слабка мотивація навчально-професійної діяльності, негативна «Я-концепція», конформізм, відсутність самодисципліни тощо [73]. Розв'язання проблем у творчості студентів подекуди відбувається завдяки інтуїції. Інтуїція – здатність до безпосереднього збагнення, осягнення істини. Висновок ґрунтується переважно на здогадці.

Слід пам'ятати й про те, що творчість ніколи, ні за яких обставин, ні в якій діяльності не виникає під тиском чи примусом. Тому усі змістовні компоненти і форми педагогічної творчості мають відповідати принципам гуманної педагогіки, їх необхідно будувати на основі взаємодії учасників навчального процесу, що дасть можливість створити доброзичливий психологічний клімат у ВНЗ, який у свою чергу позитивно впливатиме на

розвиток інтелектуальних, професійно-трудовах здібностей і соціальних якостей майбутнього фахівця.

Досить цікавою формою самостійної роботи, яка допомагає активізувати зусилля у навчальному процесі, є науково-дослідна робота. Саме вона створює можливість реального співробітництва між викладачем та студентами, посилює інтерес до професійної діяльності. Така робота змушує студентів по-іншому поглянути на суть і зміст навчання у ВНЗ.

Отже, можна зробити висновок про те, що розвиток творчого потенціалу студентів має бути цілеспрямованим, методологічно обґрунтованим процесом, адже його метою є формування креативної особистості, максимально адаптованої до вимог сучасності. При цьому ефективність та результативність педагогічного здійснення забезпечується всією логікою побудови змісту навчального процесу, стилем навчання і виховання, відповідними організаційними формами та прийомами. І від того, як викладач і студент будуть враховувати їх у своїй діяльності залежатиме рівень професіоналізму і духовності майбутнього фахівця.

### **3.2. Формування образного мислення засобами живопису**

У словнику з освіти і педагогіки наведена певна множина типів мислення. Серед яких для нас значущими є наочно-образне та творче мислення. У словниках з мистецтва поняття «образного» та «візуального» ототожнюються. «Під прагненням до візуального мислення розуміють перехід від пасивного зорового сприйняття до особливого типу мислення, що включає не тільки власно зорові відчуття, але також рухові (дотикові) і інтелектуальні компоненти» [54, с. 87].

Поняттєвий апарат психології не має однозначного тлумачення терміна «художньо-образне» мислення. Для даної науки типовим поняттям є «наочно-образне» мислення, в той час як в термінології образотворчого мистецтва використовуються дуже близькі в смисловому значенні поняття «художнє мислення» і «візуальне мислення». Таким чином, поняття «художньо-образне

мислення» знаходиться на межі двох наук – психології і педагогіки художньої творчості. Отже, з цього слідує, що художньо-образне мислення – це вид інтелектуальної діяльності, що відрізняється специфічними (професійно-орієнтованими) особливостями протікання психічних процесів, спрямованих на створення художніх образів, що відрізняються оригінальністю, виразністю і варіативністю. Розвиток художньо-образного мислення значною мірою обумовлено широтою і багатством сенсорної палітри студентів, що розвивається за допомогою взаємодії з різними видами мистецтв, в нашому випадку з образотворчим, а точніше з його жанром портрету.

Творче мислення, створення художнього образу в портреті, є одним з основних видів пізнавальної діяльності майбутніх педагогів образотворчого мистецтва і характеризується певними особливостями: здатністю до обрання моделі, висування творчих та оригінальних образних рішень і наявністю візуального аналізу та синтезу елементів образу, здатність до їх абстракції та узагальнення, за думкою Л. Єрмолаєвої-Томіної [68]. Слід зазначити, що важливим елементом художньо-образного мислення є оригінальність, яка полягає у створенні суб'єктивно нового продукту, передачі індивідуальності портретованого таким поєднанням засобів виразності, яке до цього не використовувалось. Уміння не тільки розробляти незвичні образи, а бачити їх при сприйнятті натури, на чому наголошував К. Юон, та застосовувати авторські техніки при втіленні їх у живописному полотні [73].

Мислення здійснюється у формі оперування художніми образами. Мислення, у процесі якого відбувається творче перероблювання, інтерпретація дійсності, називають образно-асоціативним. Чим багатші та різноманітніші асоціації виникають під час візуального та чуттєвого сприйняття моделі художником, тим більші можливості для виконання творчої роботи. З процесу мислення розпочинається будь-яка цілеспрямована робота. В процесі сприйняття і зображення натури у свідомості студента з'являються нові комбінації думок, образів, почуттів. У зв'язку з цим усі видатні художники-педагоги перш за все намагалися активізувати мисленнєву діяльність студента,

адже за допомогою мислення активізується творча діяльність, яка є необхідною умовою розвитку творчих здібностей. Художник-педагог П. Чистяков говорив: «Малювати – означає думати. Ніколи не малюйте мовчки, а завжди задавайте собі задачу» [74, с. 114].

У результаті роботи над портретом, на думку О. Яшухіна, розвивається вміння композиційно мислити й організовувати натуру, цілісно передавати її зовнішні та внутрішні характеристики, разом з цим виховується почуття форми, кольору, гармонії [8]. При створенні живописної постановки з композиції на тему «Портрет» буде залучено творчу фантазію живописця. В залежності від поставлених навчальних задач: тип освітлення, створення певного образу натурника, коли йде мова про навчальний портрет-тип, кількості супутньої атрибутики, якості тла та наявності чи відсутності елементів інтер'єру – підхід до постановки буде різним, що розвиває гнучкість та варіативність образного мислення. На характер постановки також обов'язково будуть впливати відношення художника до дійсності, його смаки, схильності, життєвий і професійний досвід [18].

У процесі розвитку формування образного мислення має важливе значення тренування емпатії. Для цього слід студенту уявити себе в образі моделі, яку він зображує, коли йде мова про портрет-тип, якщо ж майбутній вчитель малює автопортрет, то замість емпатії буде використана рефлексія, задля пізнання своїх внутрішніх переживань.

На нашу думку, поряд із практичними програмними завданнями на засвоєння художніх матеріалів і технік, основними правилами створення зображення слід використовувати багато варіативних короточасних живописних вправ – етюдів. На самостійних заняттях з живопису, коли студенти вивчають портрет, можна запропонувати студентам зобразити короточасні етюди натурника в різних емоційних станах: тривога, смуток, радість тощо. Для цього можна змінювати техніку та стиль виконання, колорит, положення предметів, тло, освітлення, позу та ракурс портретованого, можна ввести додатковий предмет тощо. Для полегшення задачі можна запропонувати

студентам переглянути репродукції робіт художників Новітнього часу, які шукали засоби передачі внутрішнього «я» людини, її настрою та всієї палітри переживань. Такі творчі завдання мають важливе значення для розвитку уяви, оригінальності, самостійного пошуку розв'язання завдання перероблювання натурального зображення за допомогою асоціативного, творчого мислення, фантазії, здатності до аналізу і синтезу, трансформації образів.

Важливим для реалізації мети розвитку образного мислення вважаємо завдання «Декоративне вирішення однофігурної тематичної постановки», яке спрямоване на розвиток художньо-образного мислення як важливого компонента творчих здібностей. Студентам може бути запропонована постановка як певний набір об'єктів сприйняття: зодягнена натура на певну тему, тематична атрибутика, відповідні аксесуари та драпування. Вони, комбінуючи ці елементи, повинні виконати декоративну інтерпретацію портретного образу моделі. При цьому треба надати установку на пошук свого оригінального рішення, створення цікавої, неповторної композиції.

Також ми можемо запропонувати вправи на використання таких підходів як цитування, реплікація, стилізація та інтерпретація-уява до портретів минувшини [8, 28, 82]. Оскільки сучасний портрет переосмислює надбання минулих поколінь, то повне використання іншого твору для власної інтерпретації як засіб розвитку образного мислення або часткове як елемент виразності у своєму оригінальному трактуванні художнього образу моделі в портреті є актуальним. Нижче наведено приклади основних, що ієрархічно ускладнюються, видів живописної інтерпретації, об'єктом якої виступає «первинна» картина [28].

Першим з підходів розглянемо *цитування* як найбільш поширений прийом творчої інтерпретації твору. Цитатність – метод сучасної культури постмодернізму, який оперуючи матеріалом образотворчого мистецтва, поряд з текстом і фотографією створює нові естетичні контексти. Цитування допускає присутність в одному творі фрагментів кількох творів. Художники використовують в своїх роботах «знакові» твори, шедеври, поміщаючи їх в



іншу сюжетну ситуацію [28]. При вивченні прийому цитування студентам пропонуються такі композиційні рішення як перенесення образу-оригіналу або його фрагмента в систему своєї роботи.

Наступним підходом в формуванні образного мислення є *реплікація* – «в образотворчому мистецтві авторське повторення художнього твору, що незначно відрізняється від оригіналу». Такий інтерпретаційний підхід дозволяє студентам по-новому побудувати, перетворити знайомий образ у роботі [74]. Слід розуміти, що реплікація в навчальній роботі студентів не створює нові художні реалії, але дає ґрунт для переосмислення усталених і етапних образів та тем в історії портретного мистецтва.

Важливий внесок в розвиток образного мислення робить *стилізація* – форма інтерпретації (спрощення, декоративність, перетворення на основі обраного стилю, трансформація, деформація), яка помірно використовує в композиції прикмети стилю, що характеризує етнічні, історичні або індивідуальні творчі системи. Приступаючи до вивчення прийому стилізованого репродукування твору, студенти вивчають творчий досвід майстрів цього стилю. У портретному жанрі Новітнього часу відомі приклади такого виду інтерпретації у творчості П. Пікассо стилізація картин Д. Веласкеса, Ф. Ботеро стилізація «Джоконди» Л. да Вінчі та «Чота Арнольфіні» Я. ван Ейка [27, 31].

*Найскладнішим підходом до інтерпретації є інтерпретація-уява*, який використовує особистий досвід суб'єкта, за думкою Ю. Борева. Суб'єктивна інтерпретація образу – це не домислювання, а цілісне переосмислення суті образу, вміння тонко сприймати в кожному творі глибокий особистісний зміст. Чим більше таких потенційних смислів містить образ, тим більш різноманітно його можна інтерпретувати, і тим довше твір залишається актуальним.

Характер трактування об'єкту зображення засобами живопису можна розділити на два напрямки [73]. По-перше, це трактування об'єкта зображення за допомогою ритміки локальних плям, світлих силуетів на темному тлі або навпаки – темних на світлому та ліній. По-друге, трактування об'єкта

зображення з легким моделюванням об'єму, вираженого як силуетні плями (темним на світлому тлі, чи навпаки), при цьому світлотіньові засоби, блики та рефлекси майже відсутні.

Зазначимо, що до задач формування образного мислення належать: розвиток художнього бачення світу, образної пам'яті та уяви; розробка форм, методів, прийомів навчання на основі портретного живопису; забезпечити формування теоретичних знань та вмінь аналізувати образну структуру творів мистецтва, знаходити найбільш значущі якості і риси натури, що необхідні для створення виразного живописного образу; забезпечити формування практичних вмінь та навичок задля створення виразного художнього образу, враховуючи різні живописні техніки та прийоми творчості, наприклад, гіперболізація, декоративність, деформація, акцентування композиційного центру тощо [43, 77].

Формування культури сприйняття кольору і цілісного художнього бачення, подолання константних колірних стереотипів підвищують ефективність професійної підготовки студентів [72]. Освоєння виразної мови образотворчого мистецтва (колір, тон, пляма, лінія, ритм та ін.) є пріоритетним завданням професійної освіти майбутніх художників-педагогів.

Одним з основних завдань сучасної мистецької освіти є необхідність вироблення таких методів навчання, які сприятимуть більш ефективному розкриттю творчого потенціалу майбутніх художників, розвитку їхніх індивідуальних рис. Дана проблема завжди була важливою в практиці художнього виховання і сьогодні, як і раніше, перебуває в полі зору художників-педагогів. П. Чистяков з особливою обережністю підходив і до індивідуальності кожного учня, що слідує з його слів: «Кожен талант має свою особливу мову і тому вчити манері не слід; а слід просто вчити правильно, натурально, тобто так, як в природі справа лежить. Манірність притаманна кожному своя. За що ж я буду в зародку знищувати її в учня» [68, с. 64]. Тої ж думки був його педагогічний нащадок Д. Кардовський, який стверджував, що «викладання живопису вимагає особливої обережності щодо методичних

вказівок. Найкраще, якщо викладач обмежується ясними загальними вказівками і роз'ясненнями, вимагаючи від учня деякого самостійного виконання і даючи можливість учневі самому доходити до вирішення питань і завдань живопису, оскільки ці завдання індивідуальні і суб'єктивні» [18, с. 69].

Як бачимо, продуктивною основою художньо-образного мислення є розумова активність студента, сполучена з такими психічними процесами, як сприйняття, уява, уявлення і пам'ять, що мають свої специфічні особливості, які проявляються в процесі образотворчої творчості.

### **3.3. Методичні рекомендації по проведенню занять з дисципліни «Композиція» на тему: «Виразність живописних засобів у створенні художнього образу в портретному жанрі»**

Програма дисципліни «композиція» включає завдання, що полягає у виконанні портрету на третьому курсі навчання в першому семестрі. Згідно з програмою студент повинен вміти створити художній образ сучасника, портрет однокурсника або автопортрет, передавши в портреті зовнішню та внутрішню схожість з моделлю. Уміти створити збірний, типовий образ, наприклад вчителя, ученого, художника, представника етнічних груп. включає komponування погрудного та повнофігурного портрету натурника за обраною темою з передачею психологічного стану. Одних з критеріїв рівня знань про портретний жанр є розуміння живописних засобів виразності, що є як загальними для цього виду образотворчого мистецтва, так і суто специфічними. Розуміння їх ролі у трактуванні моделі на полотні картини.

Портрет-тип є безсумнівно корисним різновидом роботи над портретом, оскільки ставить перед студентом задачу віднайти усі «коди» певного образу, щоб він одноваріантно читався глядачем. Портрет-тип іспанки не повинен нагадувати циганку, українка росіянку тощо. Коли ми говоримо про портрет певної людини, то його прочитання може бути варіативним, в залежності від мистецького та соціального досвіду глядача, його рівня знань й світогляду. Проте актуальним видом портретного жанру в наш час є автопортрет, що

полегшує роботу з моделлю, оскільки вона завжди доступна художнику. Сучасний портрет повинен бути сповнений психологізму, передавати приховані сторони душі моделі. Створення автопортрету є шляхом самопізнання художника, цей вид портретного жанру перш за все створюється не для публіки, а для самого митця. Створення автопортрету – це діалог із самим собою.

Мистецтво початку ХХІ століття в котрий раз знову звертається до культурних надбань минулих поколінь, тому вирішення автопортрету можливе на будь-який манір, головний критерій для студентів вітчизняних художніх закладів – це збереження форми людського тіла, реалістичність зображення. Ставлячи в приклад портрети українських митців початку і другої половини ХХ століття, ми даємо їм змогу використовувати здобутки імпресіонізму, модерну, символізму у своїх роботах. Для розкриття образу можна використовувати декоративні рішення тла, одягу, двомірне зображення людського тіла, обрізаність композиції, незвичність ракурсів, кольорове освітлення тощо. Необхідно відповісти на питання «хто ви?»: тендітна, пронизана розсіяним світлом з лагідною посмішкою ренуарівська дівчина; чи то вишукана, стрункого й пластичного стану, сповнена прихованого еротизму жінка з полотен Г. Клімта; може нервозність та напруга, тягарі долі й депресивний стан схиляють важелі у напрям експресіоністичних зображень ізламаних, деформованих образів темного колориту; одухотворена, що є втіленням образу творця і носія людської здатності до творчості; чи може ви сонячна, радісна, оптимістична, пронизана літніми променями і виконана широким розмашистим мазком, дещо етюдно, дещо від О. Мурашка. В цілому необхідно звернутись до спадщини наших і закордонних митців, аби примірити стилістику переданого художнього образу на себе.

Приступаючи до роботи над портретом, необхідно перш за все продумати його образне рішення, знайти тлумачення схожого образу в полотнах інших художників, тобто виділити ті характерні риси, які вам властиві. Дуже важливо щоб натурник, тобто ви, відчував себе спокійно і зручно. Щоб художник

глядаючи на модель, наче уловив кадр з її повсякденного життя, невимушеної ситуації. Обираючи позу, поворот голови, ви мимоволі орієнтуєтесь натурника на певний психічний стан, роль, образ [18, 59]. Потрібно пам'ятати, що постава, поворот голови, положення рук не тільки є виразними засобами для передачі характерних особливостей моделі, але і відповідають психічному стану людини, тому в роботі важливо зупинитися на такій позі, в якій би ви почували себе вільно. Це може бути костюмований чи алегоричний портрет, якщо, ви вважаєте образ минулого вам до лиця, чи розкриває портретний образ набагато краще.

Проблема сучасного портрету в тому, що за межами навчальних постановок, зробити його виразним та колоритним за допомогою виразності народного одягу вже не можливо. На перший план відтепер виходить контур фігури та силует як кольорова пляма. Руки та обличчя, насамперед очі, що є найбільш виразними в портреті, намагаються написати якомога точніше, а одяг та тло роблять досить умовними, коли не йде мова про підкреслення професійної спрямованості натурника [72, 73, 77].

Намагайтесь уникати нудних поз – сидячи на табуреті та склавши руки на коліна – ми мало що скажемо про себе. Глядач зрозуміє тільки одне: хтось довго позував. Краще коли руки залучені в портреті, а не слухняно складені, заховані, чи то списані. Вони можуть гарно оповідати про модель, але руки ніколи не повинні бути головними в роботі, тільки підтримкою до голови портретованого.

Слід зазначити, що написанню портрету передують окремі групи завдань, що мають допоміжний уточнювальний характер. Вони спрямовані на вивчення (Дод.В.3.3.1):

1. Організації колірних мас на зображувальній поверхні (ескіз).
2. Кольорові рішення на окремій об'ємній формі (етюд).
3. Взаємодії колірних площин у просторі (портрет).

Завдання мають систематичний та послідовний характер, тому кожне наступне завдання розвиває і ускладнює попереднє. Зауважимо, що підготовчі

ескізи можуть бути лінійними задля варіації композиційного рішення у вибраному форматі; організованими за тоном, тому виконані монохромними; вирішені за кольоровими плямами, спрямовані на побудову великих світлотіньових, тепло-холодних співвідношень при моделюванні фігури людини й предметів, що її оточують [24, 27]. Це може бути холодне розсіяне освітлення при передачі образу молодої розслабленої дівчини, чи контрастне штучне при зображенні психологічної напруги особистості.

Етюд же в підготовчому процесі є короткочасним виконанням певного елементу композиції. Це можуть бути руки, коли йде мова про поясне зображення портрету, можуть бути частини інтер'єру, якщо він потрібен для організації полотна та розкритті портретного образу. Якщо це написання автопортрету як художника, то неодмінно слід включити у картинне поле мольберт, палітру, пензлі – та будь-яку іншу супутню атрибутику живописця, ці портретні виразні засоби залишились ще з часів Рембранда і тільки кюлоти змінилися на джинси. Сучасні портрети можна описати як лаконічні. Для етюдів можуть бути використані окремі частини обличчя: ніс, очі чи рот, коли в студента виникають проблеми з передачею характеру однієї з частин та влучного попадання в схожі риси моделі. Також може бути написаний портрет-етюд задля спроби уловити характер натури [55, 56].

Ми рекомендуємо зробити серію короткочасних етюдів на передачу настрою натурника шляхом зміни виражальних засобів: освітлення, пози, колориту, тла, стилю виконання роботи (Дод.В.3.3.2).

Щодо етюду, то говорячи словами видатного українського художника та викладача Ф. Кричевського, радимо писати не готовими фарбами, купленою палітрою «тілесних» кольорів, що є зручно, але досить шаблонно, якщо одразу з туби ліпити ними форму обличчя та рук. А заготовленою власноруч сумішшю, яку необхідно зберігати до закінчення етюду – це дозволить створити складний індивідуальний колорит. Як казав майстер: «Суміші слід готувати ретельно й накладати товстим пастозним шаром, що забезпечить тривкість й довготу звучання фарб» [53, с. 44]. Також викладач Київської

академії мистецтв радив класти мазки не лише вповдовж форми, а й уперек – мається на увазі коротенькими мазочками ліпити об'єм, якщо ви хочете передати трьох вимірність обличчя та рук. Одяг та тло можна вирішувати більш спростовано та декоративно.

Перед роботою над оригіналом слід виконати велику кількість ескізів, етюдів, рисунків, за допомогою яких можна з'ясувати питання композиційного вирішення картини, її колориту, типажу, психологічного вирішення образу тощо (Дод.В.3.3.3). Слід зазначити, що корисно робити зарисовки по пам'яті, коли натура встала в певну позу, а потім змінила її. Так працював й Ф. Кричевський, винятком лише стала картина «Веселі доярки», написана без картону, просто на полотні з маленького ескіза. Систематично працюючи над полотнами, присвяченими образам сільських жінок, Ф. Кричевський зумів уявити всю композицію картини «Веселі доярки» і за уявою написати її на високому професійному рівні [53, 70].

Компонуючи фігуру у вибраному форматі (Дод.В.3.3.4), слід урахувати існуючі засоби вираження композиційного задуму. Композиційне розташування зображення на площині передбачає наступні завдання:

1. Виявлення композиційного центру таким чином, щоб відразу привернути увагу до нього.
2. Розподілити зображення так, щоб важливі за змістом частини були відділені одна від одної, але зв'язані з головною частиною композиції – їхнім центром.

Бажано, щоб постановку завдання «портрет» студент робив разом з викладачем, який зможе допомогти чітко сформулювати мету, завдання, навчить свідомо поєднувати різні елементи, кольорові плями постановки в гармонійну цілісність, тобто komponувати. Бажано, але не обов'язково, використовувати бічне (контрастне) освітлення, що допоможе активно виявити об'єм, пластику та риси моделі, неглибокий простір і постановку в цілому. Модель постановки повинна бути виразною в кольорі й характері, мати чітку пластику та пропорції тіла. В композиції повинен бути присутній контраст:

спокійно написаної моделі на строкатому тлі, чи написані дрібним мазком обличчя та руки на спокійному нейтральному фоні [18, 24]. Останній бажано вибрати світлий, оскільки на ньому зображення виглядає чіткішим силуетом і легше домогтися образної виразності. Підбираючи одяг, треба потурбуватися, щоб в ньому були тонові і колірні акценти. Наприклад, можна одіти світлу/білу сорочку з яскравим орнаментом узором, або доповнити образ яскравим аксесуаром: шийною хусткою, шаллю з орнаментикою, намистом, капелюхом, а може й рукавичками, коли необхідно зробити сильний акцент на руках. Присутність білої плями служить орієнтиром для тонової розкладки і не дає перетемнити або розбілити роботу. Присутність яскравої колірної плями полегшує задачу підпорядкування їй інших колірних плям, що забезпечує струнку колірну гамму – формує колорит.

Слід зазначити, що в постановках великого значення необхідно надавати не лише типажеві натури, колориту, а й архітектоніці, композиції, виразності й гармонійності співвідношень плям і ліній. Наприклад, вище згаданий Ф. Кричевський не міг терпіти млявості та пасивності в них [53]. Зазначимо, що портрети сучасності тяжіють до контрастів – контрасту напряму та ширини мазка, фактури пастозного шару фарби та лесування, реалістичності та декоративності, завершеності та продуманої незакінченості тощо. Таким чином, коли йде мова про ніжний та романтичний, або елегійний образ, плавні чи то мляві лінії допустимі, але не актуальні для образу активної, життєрадісної натури, сповненої жаги до життя. Постановку можна робити декілька днів поспіль аби гармонічно її зібрати, такий підхід неодмінна частина творчого шляху [68, 72]. При виборі розміру формату треба враховувати творчі можливості студента, його працездатність.

Заняття з композиції повинні мати проблемний характер, тобто слідувати принципу проблемності, адже у процесі пошуків розв'язання проблеми студентами нерідко виникають розбіжності між вже наявними художніми знаннями і вимогами завдання, висунутими викладачем, що допомагає виявити нові елементи знань, способи оперування ними, опанувати способами пізнання,



розширюючи можливості майбутніх фахівців художньо-графічного профілю у вирішенні ще більш складних художньо-естетичних і утилітарно-прагматичних задач. Основна навичка, що формується в ході виконання цього завдання це вміння через композиційну побудову шикування портрета максимально виявити характерні особливості моделі та надати їм образного звучання [31, 55, 63].

Невтомна праця уяви, спостереження – найважливіший шлях пізнання та освоєння студентом навколишньої дійсності, спосіб вийти за межі особистого практичного досвіду, який є найважливішою передумовою формування образного мислення як професійної навички. Творча індивідуальність студента в цьому завданні має можливість розкритися в глибоко продуманій, зваженій композиції, в узагальненості власних і падаючих тіней відповідно до вартості світла й півтіні, вишуканого колориту, поєднання різноманітних форм і деталей постановки в єдине пластичне ціле, а також в образній завершеності композиції.

Після того, як в пошукових етюдах буде знайдено найбільш точна композиційна побудова, що сприяє повному розкриттю задуманого образу, можна приступати до остаточної роботи на великому форматі. Якщо автор упевнений, що малюнок в етюді зроблений без помилок, його можна уважно перенести на полотно (Дод.В.3.3.5), оскільки відхилення в основних пропорціях, вже знайдених в ескізі, можуть порушити стрункність композиційної побудови в остаточному варіанті портрета.

Перш за все необхідно зробити якісний рисунок, адже разом з живописом вони – найсуттєвіші, неодмінні виражальні засоби у творчій праці художника, в тому числі й студента. Зі спогадів Т. Яблонської про викладання Ф. Кричевського: «Гостро відточеним олівцем він скрупульозно лінійно рисує всі грані, всі площини верхнього й нижнього віка — слізниця, полиск, зіниця, точно визначає межі райдужної оболонки, потім вибирає невеличкий акуратний пензлик і чистими, ясними фарбами викладає чудовими, такими елегантними мазками по наміченому рисунку око» [53, с. 45].

На початковому етапі використовувати лише техніку лесування, намагаючись уникати білил. Студент повинен знаходити лише загальні кольорові плями, але попри це не робити їх локально декоративними, а бачити в тих площинах безліч відтінків, щоб з кожним мазком пензля клалась нова фарба, додавався новий колір. Адже, навіть, якщо портретний образ буде вирішуватися двомірно, не слід забувати, що головний засіб виразності живопису – колір. Тому при двомірному вирішенні уникають глибокого тонального модулювання, а не тепло-холодності і відтінків кольорів. Навіть, Ф. Кричевський ще сто років тому, вимагав від студентів весь підготовчий етап виконувати без білил. Цим прийомом він прагнув навчити студентів писати «в упор», брати кольори на всю силу. Так складалася українська національна школа живопису – яскрава, сонячна і барвиста [22, 53].

Узагальнюючи роботу над портретом можна виділити шість етапів у виконанні композиційного завдання:

1. Начерки, ескізи та етюди.
2. Підготовчий малюнок.
3. Визначення основних світлотіньових площин технікою лесування.
4. Перша прописка пастозним накладанням фарби.
5. Уточнення деталей.
6. Узагальнення.

На першому етапі студентам слід виконати композиційні начерки постановки зі знаходження композиції на малому форматі у кількох варіантах, про які ми згадували вище. Потім обраний начерк виконати тонально, враховуючи світо-тональні особливості, і написати невеликий короткочасний кольоровий етюд всієї композиції або декілька фрагментарних в кольорі. Підготовча попередня робота допомагає студентові знайти найбільш удачу композицію, визначити й організувати великі кольорові та тональні відношення постановки, знайти гармонію, виявити велику форму. Виконавши такі підготовчі роботи, можна переходити до живопису на полотні, тобто до другого етапу.

На наступному етапі виконується рисунок постановки на полотні. Особливу увагу необхідно приділити побудові руху та пропорціям тіла, характеру моделі. На заданому форматі олівцем, вугіллям або за допомогою пензля наноситься малюнок. Малюючи фігуру в одязі, слід звернути увагу на ті частини тіла, до яких безпосередньо прилягає одяг (шия, плечовий пояс, ділянки грудної клітки й тазу, ліктьові та колінні суглоби). Однак слід уникати зайвої деталізації, бо процес живопису перетвориться в розфарбування рисунка, як зауважує А. Калитко [24].

Надалі пензлем у техніці лесування, відповідно до загального колориту постановки, зафарбовуються виявлені найтемніші та найсвітліші місця живопису (Дод.В.3.3.6). Фарби треба накладати легко, не забиваючи ґрунт, надаючи їм прозорості, ураховуючи можливість зображення в тінювих партіях рефлексів і повторного покриття плям. Малювати слід швидко, легко, великими пензлями, щоб з першого разу прокласти великі кольорово-тональні плями, правильно взяти їхні загальні відношення, знайти на полотні величину плям, зайнятих світлом, півтінню, тінню, зберігши при цьому чіткий рисунок. На даному етапі роботи викладач не повинен сковувати творчу ініціативу студента, здатного самостійно, сміливо організувати на площині загальні кольорові співвідношення, відшукати цілісність у тональній гармонії. Прописуючи великі кольорові плями, необхідно виявляти загальний силует фігури [48, 53].

На четвертому етапі здійснюється пастозна широка прописка композиції з урахуванням загального колориту й домінантних живописних точок у колірному вирішенні роботи (Дод.В.3.3.7). Півсвітла можна прописати більш пастозно, а світла – рельєфно, мазками по формі білилом, що після висихання дасть можливість опрацювати їх лесуванням, чистими фарбами.

Кисті рук необхідно намітити спочатку узагальнено, підбравши сполучення фарб і основні світло-кольорові відношення. Працюючи над будь-якою частиною, треба старатися не випускати з виду цілого, роботу вести послідовно, відштовхуючись від великої форми. Нижню частину постановки бажано прописати узагальнено [63]. Вирішуючи завдання на виявлення форми

кольором, треба передавати індивідуальну характеристику натури, її рух в умовах певного освітлення.

На п'ятому етапі виконується живопис в деталях і в цілому. Можна писати очі, але виявити форму ока, очної впадини слід під час живописної прописки великим пензлем.

На шостому робиться художнє узагальнення. Можливо, у процесі роботи, з'ясується, що якісь фрагменти дуже подрібнені, випадають із загальної цілісності (Дод.В.3.3.8). У такому випадку, треба або пом'якшити контраст, або знайти підтримку подрібненій частині в інших ділянках роботи. На завершальному етапі роботи слід досягти гармонії поміж загальним і конкретним, рівноваги тепло-холодних тонів до єдиного колориту, узгодити співвідношення великої форми із конкретною деталізацією орнаментального декору на одязі [24, 27]. Головними завданнями на цьому етапі є поєднати кольором чи тінню дрібні деталі одягу, посилити чи «заспокоїти» яскраві кольорові плями, уточнити малюнок, узгодити вплив освітлення на колористичну єдність та емоційну виразність зображення.

Повноцінний живописний стан роботи визначається правильною передачею тональних і кольорових контрастів з урахуванням відчуття студентами нюансів кольорових співвідношень, їхньої тональної насиченості [53, 56]. Це вимагає від студента активного творчого зосередження й повного самовираження, що, у свою чергу, призведе до пластично-образного вирішення завдання, реалізації власного творчого задуму.

Таким чином, бачимо що сучасний автопортрет як завдання у системі дисципліни «композиція» має наслідувати реалістичні традиції, не забуваючи про нові шляхи вирішення художнього образу в портреті на прикладі мистецької спадщини художників кінця XIX-XX століття.

### Висновки до розділу 3

Зміст сучасної мистецької освіти базується на розвитку творчих здібностей особистості в тісному взаємозв'язку з художнім сприйняттям, творчим образним мисленням і художньо-творчими здібностями.

При розгляді навчальних програм дисциплін художньо-естетичного спрямування, ми визначили, що в навчальному курсі живопису як на художньо-графічних факультетах педагогічних ВНЗ, так і в академіях мистецтв обов'язковою є зображення портрету. Ми надаємо перевагу автопортрету через його актуальність в сучасному світі та можливість втілення психологічного образу свого внутрішнього «я» новітніми засобами виразності. На відміну від портрету-типу та постановки на тему «Фігурний/тематичний портрет у національному костюмі», де національне вбрання само по собі є колоритним, оздобленим узорами та орнаментами, що при включенні у композицію допомагає її урізноманітнити та слугує своєрідним виражальним засобом портретного жанру, сучасний одяг та оточення не може похизуватися такою орнаментикою та барвистістю, тому потребує інших виражальних рішень при побудові композиції. На сьогодні в програмі з портрету у різних навчальних дисциплінах переважають завдання на тему костюмований портрет та портрет-тип національної спрямованості, що історично обумовлено. Біла сорочка, золоті прикраси, червоні дукати, східний орнамент чи може смугастий килим чіпляють наш погляд: гра різних за ритмом та розміром рапортів узорів тканини з одягу чи тла створюють контраст та надають динаміку твору – сучасний же портретний образ здебільшого цього позбутий. Нам необхідно думати як включити ці елементи у композицію, але попри це передати портрет саме сучасника і не наблизити психологічний портрет до портрету-типу.

Важливим на нашу думку при виконанні завдання з композиції є звернення до досвіду українських митців минулого століття при запозиченні сучасних європейських тенденцій при створенні портретного образу на заняттях у вищих навчальних закладів.

## ВИСНОВКИ

Портретний жанр з'явився ще на початку нашої ери й відтоді він постійно змінюється та розвивається. Спочатку він мав умовно-символічний характер, але починаючи з середини XIX століття в портреті с початком епохи некласичного мистецтва, як і в інших жанрах почав переважати реалізм. З приходом ірраціональної філософії та поглиблення вивчення людської психіки, художники зацікавились внутрішнім «я» людини. С того часу художники почали зображувати не лише зовнішність та соціально значущі атрибути моделі, а й особистість – те неповторне поєднання особливостей психіки, поведінки та свідомості, інтерпретували образ людини вдалим поєднанням засобів виразності живопису та портрету.

На основі нашого дослідження робимо висновок про те, що разом зі суспільними вподобаннями змінювались портретні засоби виразності. Особливо багато нововведень з'явилося в портретному жанрі в XX столітті: традиційний погрудний портрет для минулих століть відійшов у минуле, композиція портретів стала більш різноманітною, зазвичай з включенням у картинне поле навколишнього середовища, що характеризує портретованого. Змінився колорит – він став більш світлішим, зникло темне тло, а модель відтепер зображується кадром вихваченим із життя, ніби-то без нудного спеціального позування. Швидкий темп міського життя відбивається у жвавих експресивних мазках, що надають динаміку твору, та задуманій незавершеності робіт.

З появою фотографій відпала потреба в мініатюрному портреті, втратив значущість історичний портрет, пішли у не забуття – портрет-прогулянка, парадний портрет у класичній інтерпретації, портрети, що класифікувались за соціальним устроєм. Зі становленням демократичного ладу в суспільстві ми наразі не можемо вже говорити про купецький портрет, селянський тощо. Портрети поясові, плечові, зроблені наче з паспортної фотографії більше не мають для нас цінності. Пряма спина моделі та покладені на коліна руки вже не

актуальні, оскільки не розкажуть нам про людину. Попри це не втрачають своєї актуальності портрет-тип, сімейний та дитячий портрет, костюмований та автопортрет. Привабливий для сучасної людини портрет-картина.

Зміна соціальної ролі жінки – від домогосподині до кар'єристки, від покірної до впевненої, від матері до інфантильної дівчини, сучасне суспільство породило типи людей, які не могли існувати за інших історичних обставин. Як наслідок портрет сучасної жінки, це зображення впевненої у собі особи, яка має право на життя без упереджень. Для сучасного суспільства є болючою тема вічної молодості, тому портрет Новітнього часу зазвичай позбавлений натуралістичності та непривабливого реалізму – художники-портретисти не зображують недоліки віку, а намагаються передати в образі найкращі риси. Однак це не означає, що ви не зустрінете живописний твір, на якому зображений огидний образ людини – він слугуватиме маніфестом, проголошенням власної думки та соціальної позиції автора. Попри це мовою живописного портрету залишилися ті ж самі виражальні засоби як і декілька століть тому, тільки отримавши оновлення: колір, колорит, композиція, фактура, освітлення, поза, тло, одяг та аксесуари тощо. При професійному опануванні цими засобами виразності та влучному використанні, досягається виразність індивідуальності особистості, емоційна та смислова насиченість портретного образу.

На початку XXI століття портрет перш за все має містити індивідуальність. Поклоніння індивідуальності сприяє пошуку оригінального портретного образу, а подекуди й пошуку художником авторського стилю. Малюючи портрет сучасний художник прагне передати через образ не тільки індивідуальність моделі, а й свою – обирає не звичні для живопису художні матеріали та інструменти, поєднує якимось чином історичні стилі та техніки, запозичує надбання творчого здобутку та художнього досвіду митців минулого для створення неповторного портретного образу. Кольорова підсвітка, горизонтально та фронтально подовжені формати, декоративно вирішена площина тла, одягу, драпірувань, використання контору на манір сезанністів

для більшої виразності та багато іншого у нескінченному переліку засобів передачі психологічного стану моделі.

Постнекласична парадигма продукує та підтримує експерименти над тілом – руйнація форми, гіперболізацією окремих елементів тіла моделі, деконструкція форми, тиражування частин тіла – все це можливі засоби виразності в контексті сучасного портрета, подекуди вже нереалістичного. Але, ми дійшли висновку, що український сучасний портрет попри європейський вплив, залишився в більшості реалістичним, тому що художники шукають тонку грань між реалістичною тенденцією, портретним спадком наших живописців минулого та новаторством із Заходу. В наш час переплітаються види мистецтва, стилі та техніки образотворчості, зокрема живопису, що утворює складний синтез надбань минулих поколінь. Художники сучасності цитують живописні твори та стилі минувшини, утворюючи свою інтерпретацію художнього образу моделі в портреті.

Щодо тенденцій розвитку портретного жанру в сучасному українському мистецтві, то наше дослідження дозволяє зробити висновки про те, що на інтерпретацію образу в портретах українських художників кінця ХХ-початку ХХІ століття вплинули соціальні зміни в суспільстві. В час невизначеності, відсутності ідеалів, прикладів наслідування, при втраті орієнтирів, при проголошенні індивідуальності як найціннішої категорії, автопортрет стає засобом самовизначення, пошуку самого себе в цьому розгубленому світі. Криза в перехідному етапі суспільства помножена на кризу національної самоідентифікації нашого народу породило нові образи в портреті. Аналізуючи роботи сучасних українських художників, можемо стверджувати що подекуди портрет є для них інструментом національної самоідентифікації.

На основі проведеного дослідження ми визначили, що портрет Новітнього часу може виступати як засіб формування образного мислення та творчих здібностей на заняттях з композиції. Одна з таких задач курсу становить собою аналіз надбань минулих поколінь, досвіду художників епохи модернізму задля синтезу новітніх виражальних засобів у створенні



портретного образу в портреті. На прикладі використання імпресіоністичного мазка, сезаннівського контуру, репінської етюдності та інших прийомів у досягненні необхідного сприйняття глядачем композиції, та комбінацій виражальних засобів при передачі різних психологічних образів в портреті є засобом розвитку образного мислення, творчої діяльності та практичних навичок.

Нами було помічено, що в академічних традиціях вітчизняної художньої школи ХХІ століття простежується дві тенденції: російського академізму та більш сучасного європейського мистецького напрямку, що визначають шляхи розвитку ідейних засад закладів художньої освіти. Таким чином методика викладання композиції, на нашу думку, повинна бути побудована на основі синтетичного осмислення світової та вітчизняної мистецької традиції. Саме у протиставленні та, водночас, взаємодії зазначених напрямків і розвиваються творчі здібності та образне мислення студентів ВНЗ художньо-естетичного напрямку.

Зазначимо, що задачі та мета нашого дослідження були досягнені, а гіпотеза підтверджена. Спираючись на проведені дослідження в області портретного жанру, а також на існуючі праці компетентних в цьому питанні фахівців, ми очікуємо істотне зрушення в позитивну сторону в формуванні окремих сторін творчих здібностей, пов'язаних безпосередньо з живописним портретом.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Абрамкин И. А. Об истории изучения портрета : вопросы историографии и перспективы исследования / Иван Андреевич Абрамкин // Артикульт. – 2014. – №2. – С. 6–12.
2. Авраменко О. О. Терези долі Віктора Зарецького / Олеся Олександрівна Авраменко // ПСМ АМУ. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 256 с.
3. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX начала XXI века / Елена Юриевна Андреева. – Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2007. – 493 с.
4. Андронникова М. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / Манана Андронникова. – Москва : Искусство, 1980. – 423 с.
5. Бабунич Ю. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості / Ю. Бабунич // Вісник ЛНАМ. – 2017. – №32. – С. 44–57.
6. Бабунич Ю. Модернізм і пошуки нових принципів формотворення в українському живописі кінця XIX – першої третини XX ст. / Ю. Бабунич // Вісник ЛНАМ. – 2015. – №26. – С. 128–141.
7. Бессонова М. Предисловие к книге Дж. Ревалда «История импрессионизма» // Избранные труды. – Москва, 2004. – 41 с.
8. Бигус Н. В. Формирование художественно-образного мышления учащихся на основе синтеза искусств / Н. В. Бигус, Н. Н. Цаль, А. Н. Бигус // Наука и школа. – 2015. – №6. – С. 155–163.
9. Большакова С. В. Художественно-творческая интерпретация произведения как прием изучения станковой композиции [Электронный ресурс] / С. В. Большакова // Педагогика искусства. – 2015. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.art-education.ru/electronic-journal>.
10. Борев Ю. Б. Эстетика : Учебник / Юрий Борисович Борев – Москва : Высш. шк., 2002. – 511с.

11. Ван Гог В. Письма к друзьям / Винсент Ван Гог ; пер. П. Мелковой. – Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2018. – 224 с.
12. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Николай Николаевич Волков. – Москва : Искусство, 1977. – 265 с.
13. Волков Н. Н. Цвет в живописи / Николай Николаевич Волков. – Москва : Искусство, 1965. – 246 с.
14. Волобуев Е. В. Цветом и словом. Живопись, воспоминания / Евгений Владимирович Волобуев. – Киев, 2003. – 247 с.
15. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / Виктор Геннадиевич Власов. – Т. 2. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. – 712 с.
16. Герман Л. Мистецтво українських шістдесятників / Л. Герман, О. Балашова. – Київ : Основи, 2017. – 257 с.
17. Голубева О. Л. Основы композиции : учебник / Ольга Леонидовна Голубева. – 4-е изд. – Москва : В. Шевчук, 2008. – 144 с.
18. Гудак В. Композиція як провідна й визначальна дисципліна в процесі формування митця / В. Гудак // Вісник ЛНАМ. – 2013. – №23. – С. 66–78.
19. Войтенко Е. С. Инновационные черты европейского портретного искусства XIX-XX вв. : автореф. дис. ... канд. філосо. наук / Войтенко Екатерина Сергеевна – Москва, 2000. – 156 с.
20. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета / Леонид Семенович Зингер. – Москва : Изобразительное искусство, 1986. – 328 с.
21. Зингер Л. С. Советская портретная живопись 1917 – начала 1930 годов / Леонид Семенович Зингер. – Москва : Изобразительное искусство, 1978. – 296 с.
22. Павельчук І. Стадія зрілого модерну у практиці Федіра Кричевського 1923-1924 рр. / І. Павельчук // Образотворче мистецтво. – 2018. – №2. – С. 58–62.

23. Історія українського мистецтва. Мистецтво ХХ століття / наук. ред. Т. Кара-Васильєва. – Київ, 2007. Т. 5. – 1047 с.
24. Калитко А. Живописне вирішення академічної постановки «Фігура людини в народному вбранні» / А. Калитко // Вісник ЛНАМ. – 2017. – №33. – С. 104–113.
25. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов: Автопортрет / Олена Кашуба-Вольвач. – Київ: Родовід, 2012. – 108 с.
26. Клековкін О. Ю. Мистецтво : Методологія дослідження: Методичний посібник / Олег Юрійович Клековкін // Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. – Київ : Фенікс, 2017. – 144 с.
27. Ковальчук О. Українська академічна художня школа другої половини ХХ – початку ХХІ ст. / О. Ковальчук // Українська академія мистецтва. – 2011. – №18. – С. 86–96.
28. Колесник Е. С. О значении понятия «Художественная интерпретация» [Електронний ресурс] / Е. С. Колесник // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://jurnal.org/articles/2014/kult4.html>.
29. Кондратьева Е. В. Интерпретация живописи в феноменологии восприятия М. Мерло-Понти / Е. В. Кондратьева // Известия Томского политехнического университета. Инжиниринг георесурсов. – 2013. – №6. – С. 99–103.
30. Константин Коровін / гл. ред. О. Барагамян. – Київ : Комсомольська правда, 2011. – 48 с.
31. Коханик А. С. Учебные и творческие задачи в процессе обучения рисунку и живописи портрета / А. С. Коханик // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия : Гуманитарные и социальные науки. – 2008. – С. 242–246.

32. Кошак В. Методика викладання рисунку Тараса Драгана в контексті львівської Мистецької школи другої половини ХХ ст. / В. Кошак, В. Сандюк // Вісник ЛНАМ. – 2015. – №27. – С. 94–102.

33. Крузе С. В. Автопортрет как форма самопознания личности художника: автореф. дис. ... канд. філос. наук / Крузе Светлана Валерьевна – Ростов-на-Дону, 2004. – 170 с.

34. Кудрявцева К. Композиція і «мова» живопису в станковій картині / К. Кудрявцева // Українська академія мистецтва. – 2013. – №21. – С. 167–174.

35. Лифар-Чавченко А. Колір як комунікативно-символічна складова костюму за його асоціативно-емоційним змістом / А. Лифар-Чавченко // Вісник ЛНАМ. – 2010. – №21. – С. 117–127.

36. Макарова К. В. Формирование художественного в академическом рисунке портрета. На примере использования выразительных возможностей мягких графических материалов : монографія / Ксения Викторовна Макарова. – Москва: Возрождение, 2010. – 224 с.

37. Маричевська О. Міф як засіб експресії / О. Маричевська // Образотворче мистецтво. – 2014. – №4. – С. 66–68.

38. Мироя живопись / гл. ред. Г. И. Фомичов. – Санкт-Петербург: Кристалл, 2002. – 96 с.

39. Молчанова Л. А. Инновации в живописи второй половины ХХ в. : искусствоведческий анализ : дис. ... канд. искусствоведения / Молчанова Лилия Анатольевна – Барнаул, 2012. – 152 с.

40. Музей російського мистецтва в Києві : [альбом] / [упоряд.: О. Т. Кнюх, М. Д. Факторович]. – Київ : Мистецтво, 1979. – 96 с.

41. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ століття / під ред. : В. Д. Сидоренко, О. О. Авраменко, В. Я. Даниленко та ін. : у 2 кн. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – Кн. 2. – 656 с.

42. Неверова И. А. Художественный портрет как форма постижения человека в истории культуры : автореф. дис. ... канд. культурологи / Неверова Ирина Альфредовна – Санкт-Петербург, 2008. – 149 с.

43. Нечитайло Г. А. Інтерпретація образу людини у портретному жанрі європейського живопису початку ХХІ століття / Г. А. Нечитайло, О. В. Коновалова // Молодий вчений. – 2018. – №5. – С. 161–166.

44. Николаев П. В. Предметный мир женских образов в живописных парсунах / П. В. Николаев // Молодой ученый. – 2013. – №10. – С. 567–569.

45. Образотворче мистецтво України : живопис, скульптура, графіка, плакат, монументальне мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн інтер'єру = Изобразительное искусство Украины : живопись, скульптура, графика, плакат, монументальное искусство, декоративно-прикладное искусство, дизайн интерьера : [альбом] / авт. вступ. ст. А. К. Федорук. – Москва : Галарт, 2011. – 251 с.

46. Овсійчук В. Українське мистецтво Львова. Завершення поліхромії / В. Овсійчук // Галицька брама. – 2005. – №1. – С. 21–23.

47. Орлова У. Фактура – как способ художественной выразительности живописного произведения [Електронний ресурс] / У. Орлова, Л. Ершова // Современные наукоемкие технологии. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=31939>.

48. Павельчук І. Імпровізації імпресіонізму в практиці Олександра Мурашка: синтез об'єктивної емпіричної дійсності та суб'єктивних вражень як підготовка до художнього узагальнення натури / І. Павельчук // Вісник ЛНАМ. – 2018. – №36. – С. 40–50.

49. Панченко И. А. Женские образы в русском портрете середины XIX века (конец 1840-ых-1870 год) / И. А. Панченко // РГПУ. Аспирантские тетради. – 2008. – №38. – С. 263–270.

50. Паньків Г. Портрет у творчості Валерія Гегамяна / Г. Паньків // Образотворче мистецтво. – 2019. – №3. – С. 82–85.

51. Перельман И. В. Гендерная интерпретация произведений живописи мастеров товарищества передвижных художественных выставок / И. В. Перельман // Артикульт. – 2016. – №4. – С. 42–55.

52. Петрова О. Третє Око : Мистецькі студії (Монографічна збірка статей) / Ольга Петрова // ІПСМ НАМ України. – Київ : Фенікс, 2015. – 480 с.
53. Піаніда Б. Федір Кричевський – художник і педагог / Б. Піаніда // Українська академія мистецтва. – 2011. – №18. – С. 40–47.
54. Полонский В. М. Словарь по образованию и педагогике / Владимир Михайлович Полонский. – Москва : Высш. шк., 2004. – 512 с.
55. Полинская И. С. Педагогический рисунок в профессиональной подготовке учителя изобразительного и декоративно-прикладного искусства [Электронный ресурс] / И. С. Полинская // Современные наукоемкие технологии. – 2016. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.top-technologies.ru/ru/article/view?id=36378>.
56. Прокопчук І. Шляхи розвитку художньої педагогіки та мистецтва авангарду в політично-ідеологічних умовах 1917 – початку 1930-х років в Україні / І. Прокопчук // Вісник ЛНАМ. – 2017. – №31. – С. 83–96.
57. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Олексій Олексійович Роготченко // ІПСМ АМУ. – Київ : Фенікс, 2007. – 608 с.
58. Ромашина Н. Этюдный портрет в русской живописи XIX-XX вв. Как жанровая форма / Н. Ромашина // Общество. Среда. Развитие. – 2011. – С. 141–146.
59. Ротмистров В. И. Проблематика композиции портрета с плечевым поясом в живописи [Электронный ресурс] / В. И. Ротмистров // 5. – 2018. – Режим доступа к ресурсу: <http://e-concept.ru/2018/185017.htm>.
60. Рубан В. В. Український портретний живопис другої половини XIX – початку XX століття / Володимир Володимирович Рубан. – Київ : Наукова думка, 1986. – 224 с.
61. Рубан В. В. Український радянський портретний живопис / Володимир Володимирович Рубан. – Київ : Мистецтво, 1977. – 144 с.
62. Савиных М. С. Особенности передачи образа в портретной живописи [Электронный ресурс] / М. С. Савиных, Г. А. Софронов // Научно-

методический электронный журнал «Концепт». – 2017. – Режим доступу до ресурсу: <http://e-koncept.ru/2017/574026.htm>.

63. Семенюк В. Живописне дослідження двофігурної постановки в навчальному процесі : історія та практика / В. Семенюк // Вісник ЛНАМ. – 2017. – №34. – С. 51–58.

64. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століть / Віктор Давидович Сидоренко // ІПСМ АМУ. – Київ: ВХ, 2008. – 188 с.

65. Склярєнко Г. Імпресіонізм в українському живописі. Особливості інтерпретації художнього досвіду / Г. Склярєнко // Мистецтвознавство України. – 2010. – №11. – С. 16–22.

66. Скринник-Миська Д. «Модернізм», «авангард» і їх співвідношення в українських мистецтвознавчих дослідженнях / Д. Скринник-Миська // Вісник ЛНАМ. – 2018. – №37. – С. 4–20.

67. Смирна Л. В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві : монографія / Лідія Вікторівна Смирна // Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. – Київ : Фенікс, 2017. – 480 с.

68. Стасевич В. П. Пособие для учителей / Виктор Павлович Стасевич. – Москва : Просвещение. – 1972. – 80 с.

69. Суховарова-Жорнова О. Типологічна характеристика історичних портретів XVII-XVIII ст. / О. Суховарова-Жорнова // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. – 2004. – №11. – С. 244–278.

70. Український живопис ХХ – початку ХХІ ст. З колекції національного художнього музею України: [альбом] / [упоряд. Ю. Литвинець]. – Київ : Артанія Нова, 2006. – 302 с.

71. Український художній авангард: підручна бібліогр. до теми: бібліогр. покажч. / [упоряд.: Л. С. Криворучко, М. Г. Іванова]. – Київ, 2008. – 74 с.



72. Федорук В. Живопис у навчально-творчому процесі: аспект побудови освітлення кольороформи / В. Федорук // Вісник ЛНАМ. – 2011. – №22. – С. 131–149.
73. Фомічова Н. Формування творчого потенціалу художника живописця на засадах академічної художньої освіти / Н. Фомічова // Вісник ЛНАМ. – 2015. – №26. – С. 100–109.
74. Цыннова В. В. Особенности формирования ассоциативно образного мышления студентов художественно-графических специальностей в ВУЗе / В. В. Цыннова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2012. – С. 113–116.
75. Чежина Ю. И. Костюмированный портрет в русском искусстве XVIII века как отражение духа эпохи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Чежина Юлия Игоревна – Санкт-Петербург, 2011 – 280 с.
76. Шаляпин О. В. Методы живописного изображения портрета / О. В. Шаляпин // Омский научный вестник. – 2010. – №2. – С. 245–248.
77. Эзиева С. Т. Формирование художественного образа в передаче характерных особенностей живописи портрета у студентов художественно-графического факультета : автореф. дис. ... канд. пед. наук / Эзиева Саният Тохтаровна – Москва, 2014. – 152 с.
78. Эрмитаж / гл. ред. Е. В. Кудряшов. – Харьков : Чайка, 2011. – 159 с.
79. Ямаш Ю. Живописный процесс Ивана Труша : материалы, інструменти та обладнання / Ю. Ямаш // Вісник ЛНАМ. – 2015. – №27. – С. 24–35.
80. Modern paints uncovered / edit. T. Learner, P. Smithen. – Los Angeles, 2006. – 332 с.
81. Modernism and the Spiritual in Russian Art / edit. L. Hardiman and N. Kozicharow. – United Kingdom : Open Book, 2017. – 320 с.
82. Contemporary painted portraits // National portrait gallery. – 2017. – №3. – С. 1–22.

## ДОДАТКИ

## Додаток А



Рис. 1. О. Мурашко  
Портрет З. Акініной. 1895



Рис. 2. О. Богомазов  
Портрет жінки. 1914



Рис. 3. В. Баранов-Россіне  
Ключниця. 1917



Рис. 4. М. Фешин. Портрет дружини. 1912



Рис. 5. П. Волокідін. Жіночий портрет. 1920-ті роки



Рис. 6. В. Зарецький. Портрет І. Московки. 1987



Рис. 7. В. Зарецький. Портрет А. Горської. 1990



Рис. 8. Дж. Мілле. Ясні очі. 1877



Рис. 9. Б. Морізо. У ванні 1885-1886

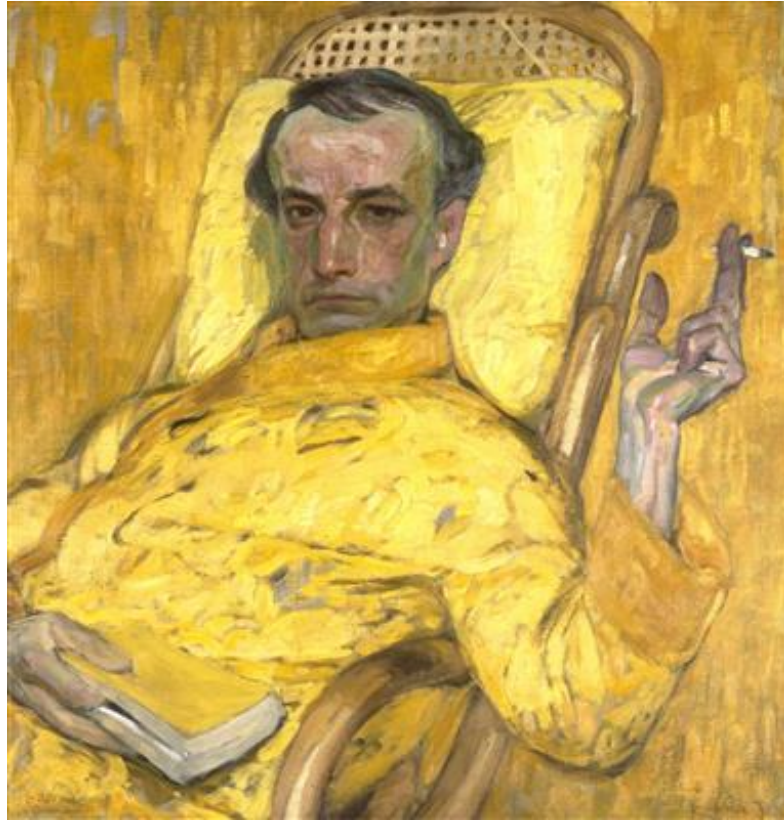


Рис. 10. Ф. Купка. Автопортрет з цигаркою. 1907



Рис. 11. М. Фешин. Жінка з цигаркою. 1917



Рис. 12. К. Коровін. Портрет З. Перцової. 1921



Рис. 13. О. Новаківський. Дзвінка. 1930-1931



Рис. 14. С. Буковецький  
Жінка з рукавичкою біля дзеркала. XX ст.



Рис. 15. О. Кіселева. Красуня Гортензія. 1907

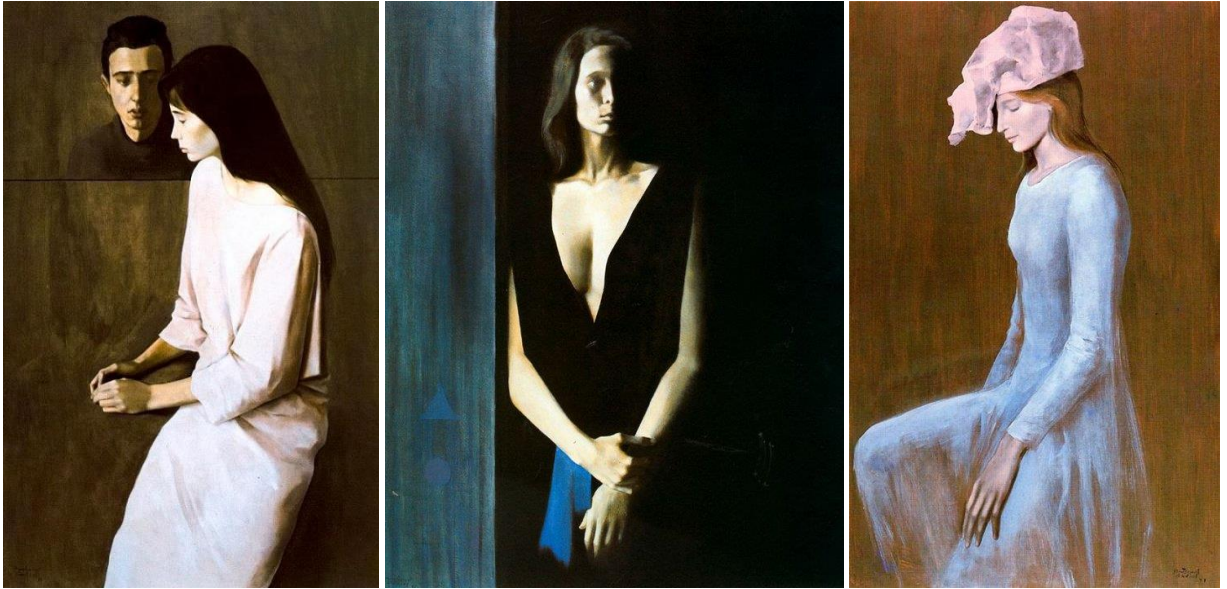


Рис. 16. М. Гудьйол. Портрети. Середина ХХ ст..



Рис. 17. Г. Клімт  
Портрет М. Стонборо-Витгенштейн. 1905



Рис. 18. Ф. Кричевський  
Автопортрет в білому кожусі. 1926-1932



Рис. 1. Невідомий художник.  
Жінка в червоній шалі. I-II ст.н.е.

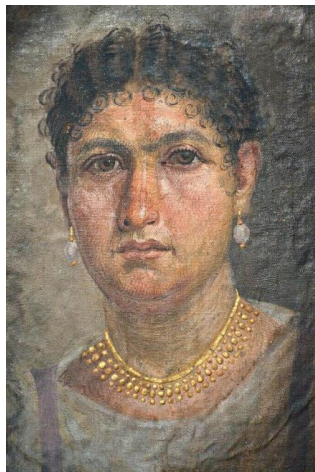


Рис. 2. Невідомий художник.  
Портрет Аліни. I ст.н.е.

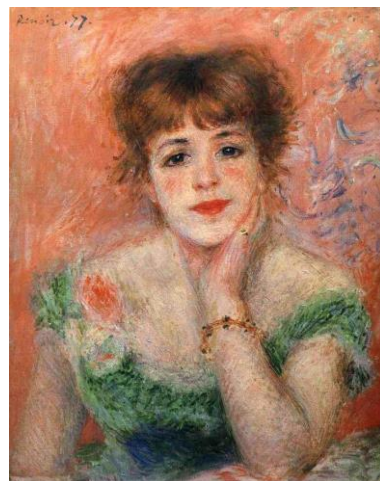


Рис. 3. О. Ренуар  
Портрет Ж. Самарі. 1877



Рис. 4. Мозаччо  
Портрет молодої жінки. 1425



Рис. 5. Ф. Ліппі  
Мадонна дель Россі. XV ст.



Рис. 6. Ф. Ліппі  
Портрет молодого чоловіка. 1485



Рис. 7. Ян ван Ейк  
Чета Арнольфіні. 1434



Рис. 8. Рембрандт  
Портрет старої. 1655



Рис. 9. Рембрандт  
Автопортрет. 1665-1669



Рис. 10. Дж. Мілле. Сліпа дівчина. 1854-1856



Рис. 11. М. Пимоненко. Портрет дружини. 1893

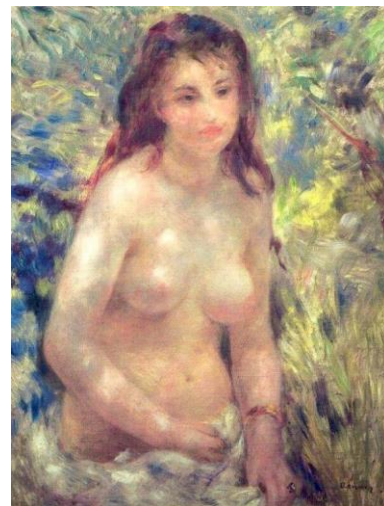
Рис. 12. Т. ван Ріссельберге  
Портрет молодої дівчини  
в червоному. 1887Рис. 13. Б. Морізо  
Літо. Кінець XIX ст.Рис. 14. О. Ренуар  
Оголена в сонячному світлі. 1876Рис. 15. Е. Дега.  
Сестри Белелі. Кінець XIX ст.Рис. 16. Е. Дега.  
Жінка з вазою. 1872Рис. 17. У. Сікерт  
Американка. 1908





Рис. 18. В. Серов  
Портрет О. Красильщикової. 1906



Рис. 19. Г. Клімт  
Р. вон Росторн-Фрідман. 1900



Рис. 20. Г. Клімт  
Юдіф І. 1901



Рис. 21. Г. Клімт  
Танцівниця. 1918



Рис. 22. Б. Кустодієв  
Портрет А. Шаляпіна. 1922



Рис. 23. К. Сомов. Дівчина з листом. 1912

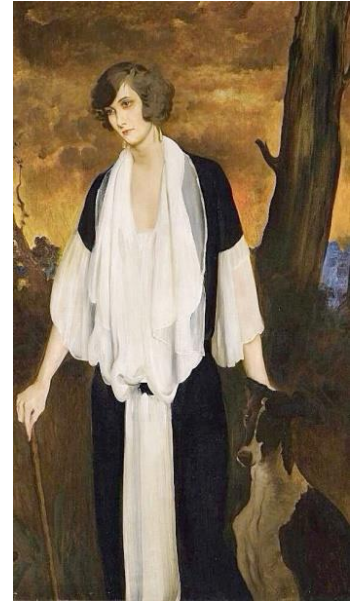


Рис. 24. Л. Бакст. Портрет Р. Стронг. 1924



Рис. 25. З. Серебрякова. За туалетом. 1909



Рис. 26. О. Ренуар. Дівчина з гребінцем. 1894



Рис. 27. Л. Лозерштейн  
Автопортрет. 1923



Рис. 28. Дж. де Кіріко  
Автопортрет. 1924



Рис. 29. О. Джон  
Маркіза Казаті. 1919

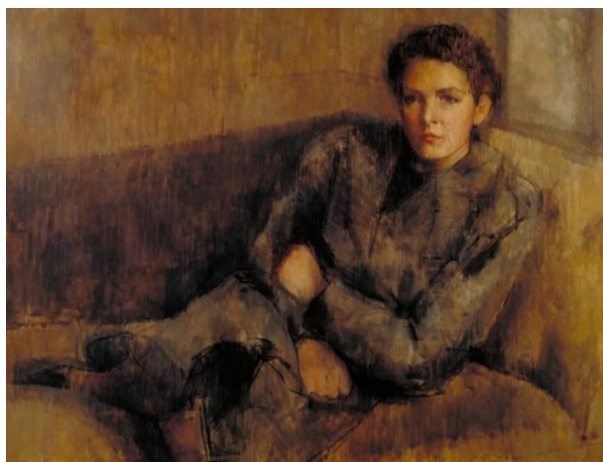


Рис. 30. В. Колдстрім. Портрет І. Спендер. 1937-1938



Рис. 31. В. Орешніков. Портрет І. Ковальнової. 1964



Рис. 32. В. Орешніков. Портрет жінки. 1970-ті роки



Рис. 33. М. Пимоненко  
Гувернантка. 1902-1906



Рис. 34. М. Пимоненко  
Київська квіткарка. 1908



Рис. 35. П. Нілус. Портрет А. Чехова. 1902-1904



Рис. 36. О. Ренуар. Замисленість. 1877



Рис. 37. І. Труш. Портрет Лесі Українки. 1900



Рис. 38. О. Мурашко. Дівчина в червоному капелюсі. 1903



Рис. 39. О. Ренуар. Дві сестри. 1881



Рис. 40. О. Мурашко. Дівчина з квітами. 1918

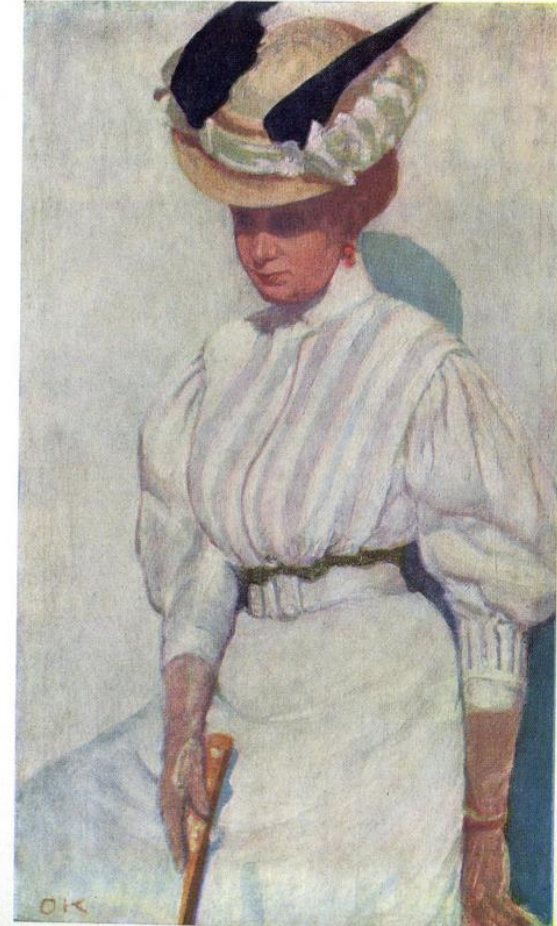


Рис. 41. О. Кульчицька. Портрет сестри в білому. 1912



Рис. 42. О. Кульчицька. Літо. 1912



Рис. 43. О. Новаківський. Портрет дружини. 1920-ті роки



Рис. 44. Ф. Кричевський. Портрет Г. Старицької. 1906-1907



Рис. 45. Ф. Кричевський. Портрет дружини на золотому тлі. 1914



Рис. 46. К. Стефанович. Портрет дружини Сабіни. 1913

Рис. 47. О. Шовкуненко. Портрет Ф. Фадеївої 1922



Рис. 48. В. Блоцький. Японка. 1910

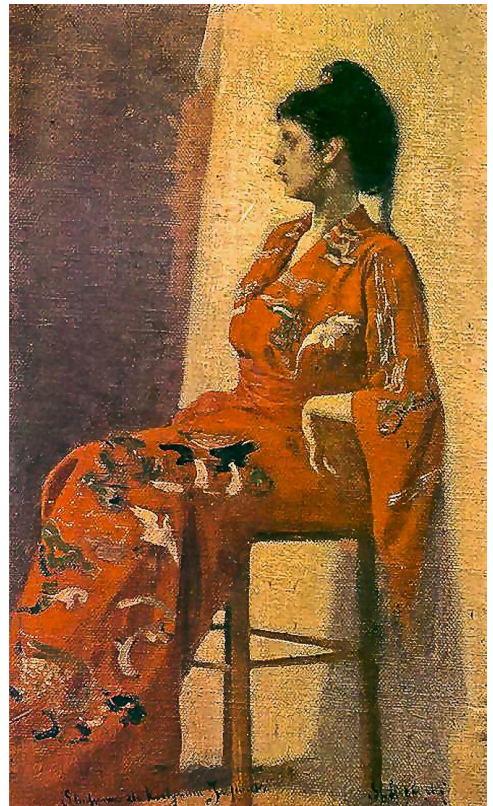


Рис. 49. С.-М. Дембіцький. Японка. 1900



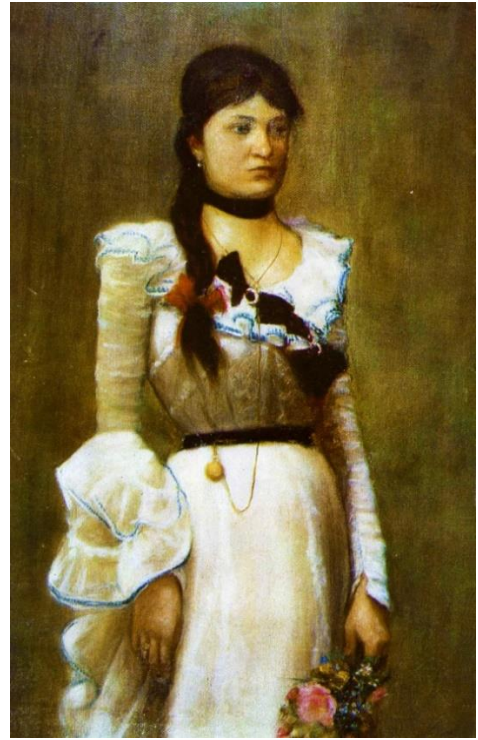


Рис. 50. Ф. Жмурко. Портрет молодої жінки. 1896    Рис. 51. М. Сосенко. Портрет Н. Лотоцької 1901



Рис. 52. Е. Дзюбенюк. Подруги. 1913

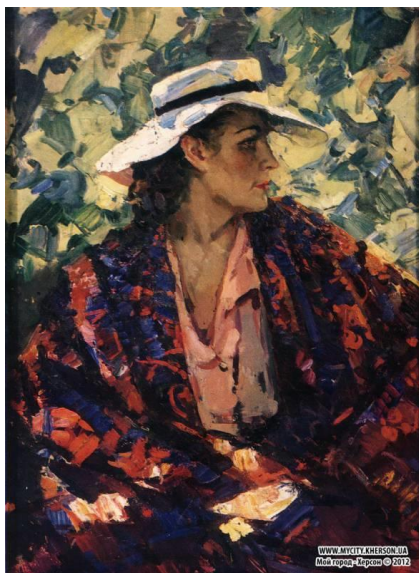


Рис. 53. О. Шовкуненко. Портрет О. Кузнецової. 1942



Рис. 54. О. Шовкуненко. За шиттям. 1938



Рис. 55. Т. Яблонська. Автопортрет. 1945



Рис. 56. І. Їжакевич. Автопортрет. 1930

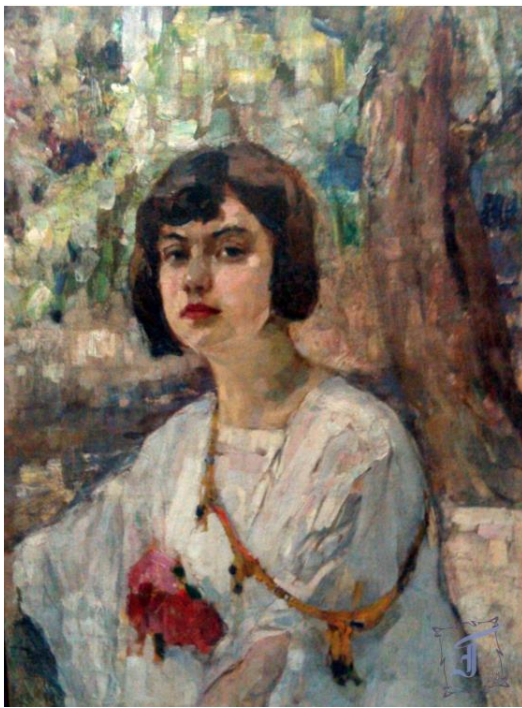


Рис. 57. П. Волокидін. Портрет А. Гулевої. 1927

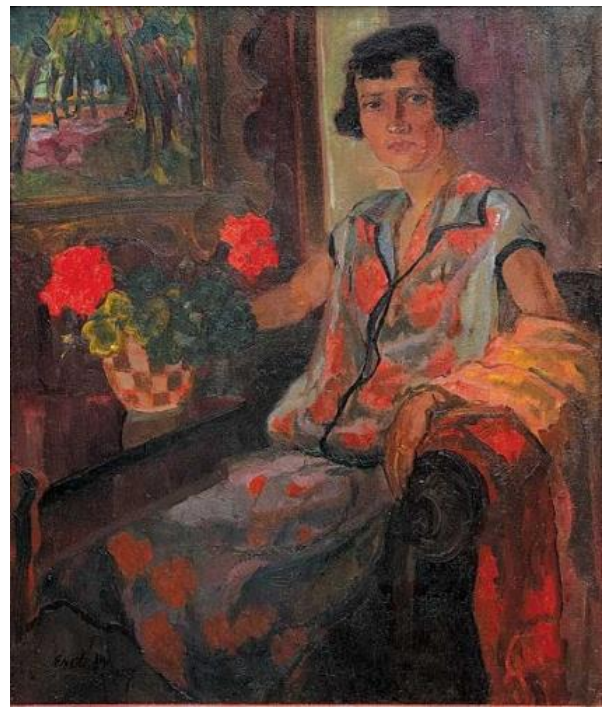


Рис. 58. А. Ерделі. Портрет невідомої. 1927



Рис. 59. П. Мегик. Дівчина в білому. 1960

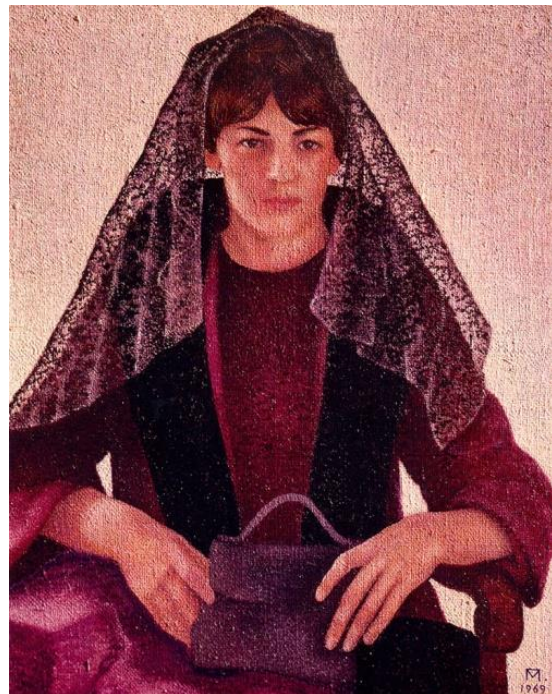


Рис. 60. П. Мегик. Портрет О. В. 1969



Рис. 61. І. Григор'єв. Надія. 1960-ті роки

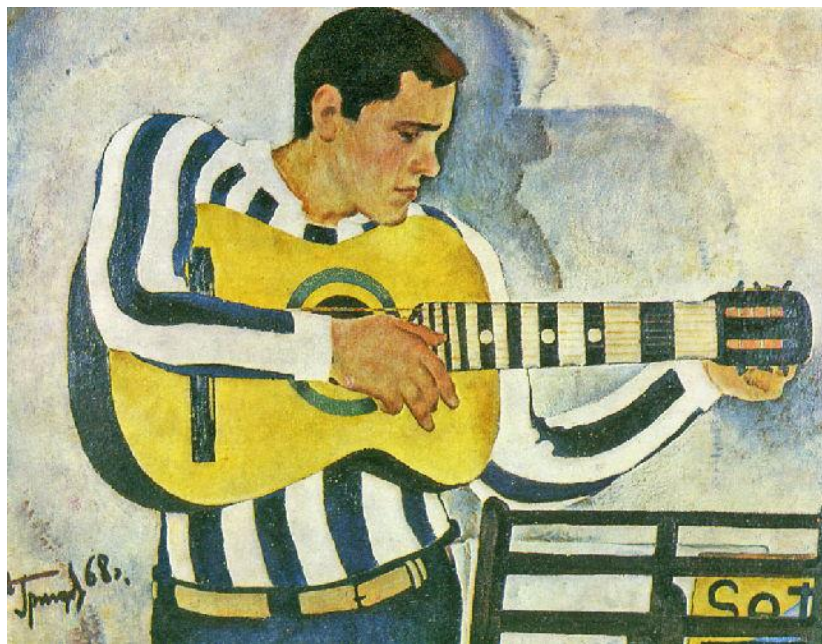


Рис. 62. І. Григор'єв. Гітарист. 1968



Рис. 63. М. Ванштейн. Г. Сковорода. 1972

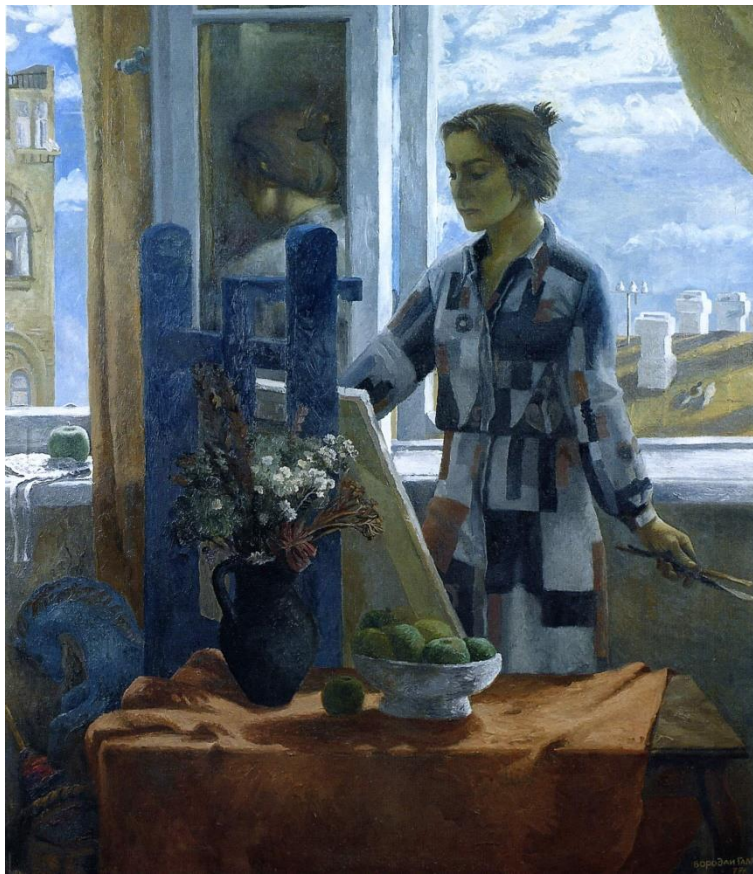


Рис. 64. Г. Бородай. У вікна. 1977



Рис. 65. М. Добронравов. Танцівниця О. Шепілова. 1955



Рис. 66. М. Добронравов. Валя у чорному. 1957



Рис. 67. А. Коцка. Жінка з Колочави. 1958

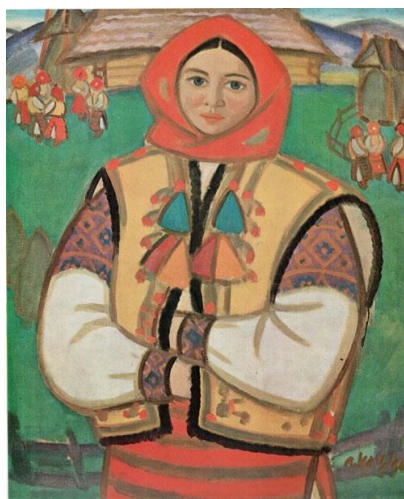


Рис. 68. А. Коцка. Гуцулка. 1970-ті



Рис. 69. А. Ерделі. Гуцулка. 1960-ті



Рис. 70. А. Манастирський. Верховинка. 1960



Рис. 71. С. Григо'єв. Дівчина в блакитному. 1968

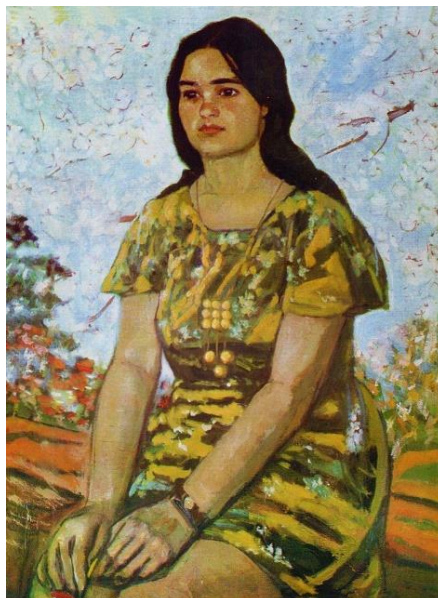


Рис. 72. М. Ткаченко. Портрет дівчини. 1973

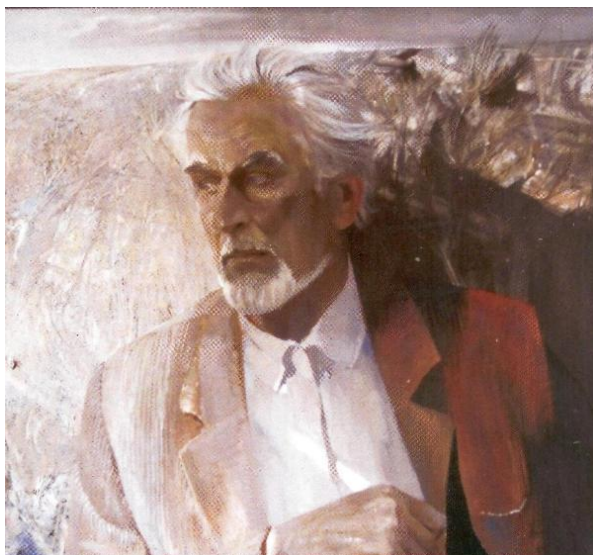


Рис. 73. Л. Медвідь  
Портрет Р. Іваницюка. 1980-ті

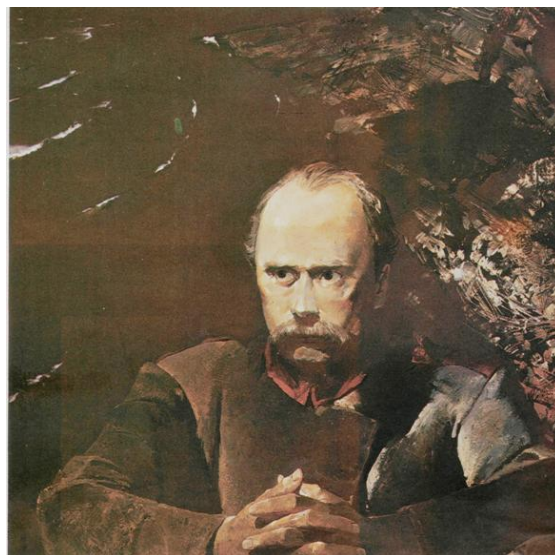


Рис. 74. Л. Медвідь  
Портрет Т. Шевченка на Аралі. 1986

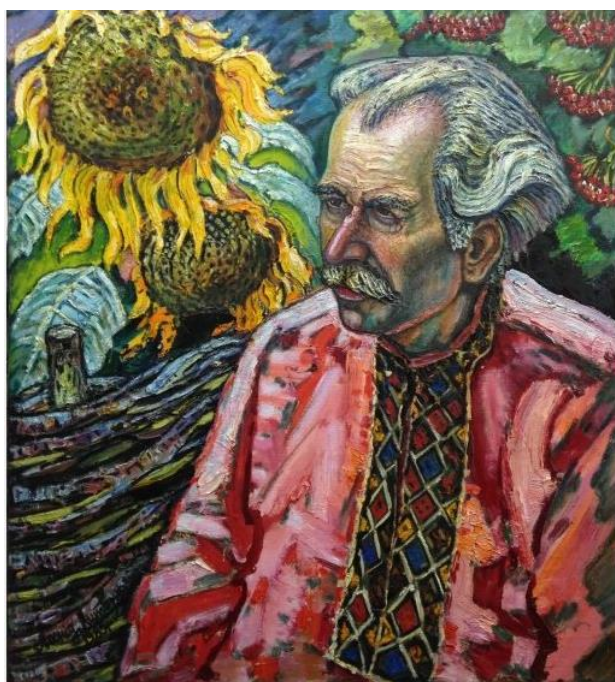


Рис. 75. Л. Литвин  
Портрет Г. Пінчука. 1985

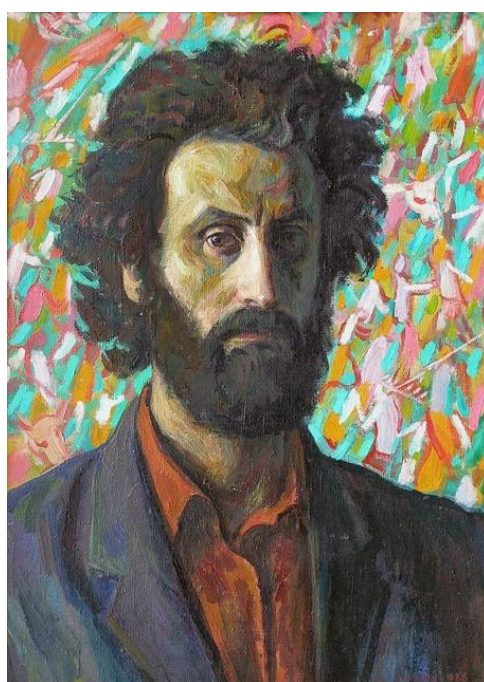


Рис. 76. Ю. Лесюк  
Автопортрет. 1986



Рис. 77. Д. Стецько. Княгиня Ольга. 1987



Рис. 78. Г. Сапегіна. Скіф'янка. 2005



Рис. 79. В. Вирідова-Гот'є. Випав сніг. 1999



Рис. 80. В. Барінова-Кулеба. Автопортрет. 1999



Рис. 81. В. Федорук. Автопортрет. 2012



Рис. 82. Л. Антонюк. Настя. 1998



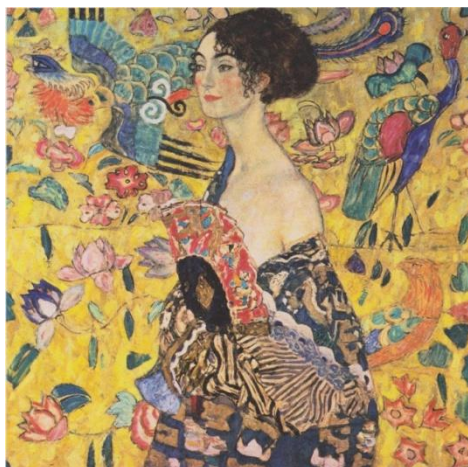


Рис. 83. Г. Клімт. Дама з віялом. 1918

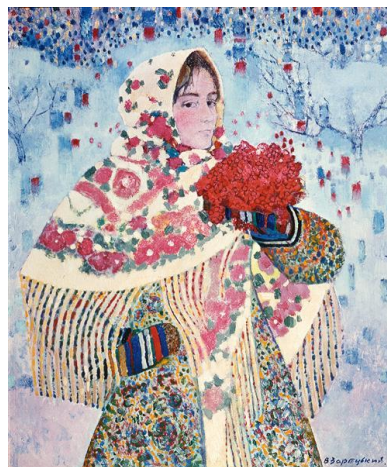


Рис. 84. В. Зарецький. Калиновий сніг. 1987



Рис. 85. Н. Перова. Жіночі портрети. Поч. XXI ст.

Рис. 86. Т. Дружина  
Панна О. Дороган. Кінець XX ст.

Рис. 87. К. Білетіна. Гуцулка Юлія. 2015



Рис. 88. Ю. Лесюк. Молодичка. 2018



Рис.1. Ф. Купка. Підготовчі роботи до виконання оригіналу жіночого портрету «Поцілунок». Початок XX ст.



Рис. 2. І. Рєпін. Композиційні пошуки портрету М. Тенішової. Кінець XIX ст.



Рис. 3. М. Врубель. Портретні замальовки дружини. 1905



Рис. 4. М. Врубель. Замальовки композиції до портрету дружини. 1905



Рис. 5. М. Врубель. Після концерту (Портрет дружини). 1905  
Картон та підготовчий малюнок на полотні.



Рис. 6. Визначення світло-тіньових площин

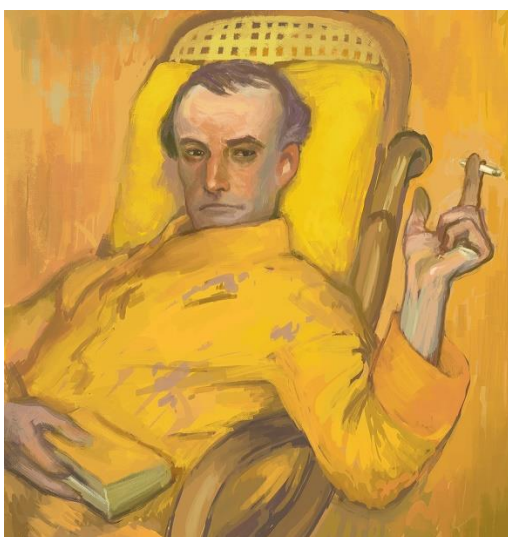


Рис. 7. Перша прописка пастозним шаром

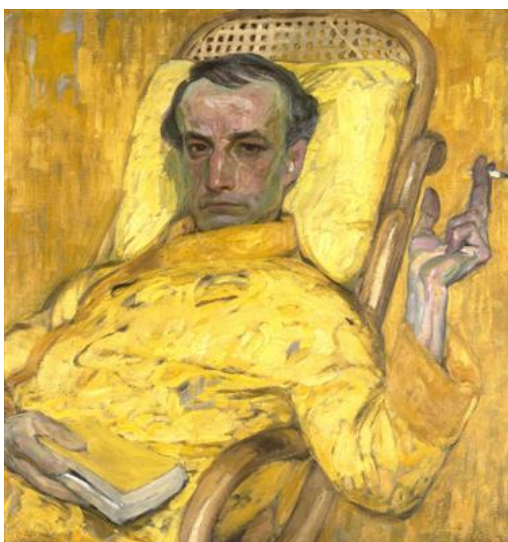


Рис. 8. Уточнення деталей та узагальнення  
Рис. 6-8. Ф. Купка. Автопортрет з цигаркою. 1907