

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

«Допущено до захисту»
В.о. завідувача кафедри
Образотворчого мистецтва
_____ І.О. Красюк

Реєстраційний № _____

«__» _____ 2019 р.

«__» _____ 2019 р.

СИМВОЛІКА ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
ЖИВОПИСІ КІНЦЯ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ

Магістерська робота студентки
групи ОМ-м-14
ступінь вищої освіти: «магістр»
спеціальності: 014 Середня освіта
(Образотворче мистецтво)
Водяної Віолети Віталіївни
Керівник: к. пед. н., доцент
Чирва О. Ч.

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Голова ЕК: _____

Члени комісії

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ.....	7
1.1. Термінологічна база та історіографія дослідження.....	7
1.2. Жіночий образ як символ в образотворчому мистецтві.....	18
1.3. Засоби створення символічних образів: інтерпретація, стилізація, трансформація, метафоризація.....	38
Висновки до розділу 1.....	46
РОЗДІЛ 2. СИМВОЛІКА ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В КОНТЕКСТІ СИМВОЛІЗМУ ЯК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО НАПРЯМУ ЖИВОПИСУ КІНЦЯ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ.....	48
2.1. Історико-культурні передумови виникнення символізму як західноєвропейської модерністської течії.....	48
2.2. Тенденції символізму в творчості російських художників.....	59
2.3. Особливості символізму в період українського національного відродження.....	65
Висновки до розділу 2.....	71
РОЗДІЛ 3. ЗАСТОСУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ДЛЯ ОПТИМІЗАЦІЇ НАВЧАННЯ У ВИЩІЙ ШКОЛІ.....	73
3.1. Мультимедійна презентація як засіб підвищення ефективності навчального процесу.....	73
3.2. Розробка навчально-методичного матеріалу.....	77
Висновки до розділу 3.....	79
ВИСНОВКИ.....	81
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	84
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ.....	91
ДОДАТКИ.....	94
Додаток А.....	94
Додаток Б.....	113
Додаток В.....	125

ВСТУП

Людині притаманна здатність до символізації навколишньої дійсності. Завдяки художній творчості як образному відтворенню дійсності людина опиняється між реальним та художнім (ідеальним) світом, що втілюється у мистецтві. Творення художнього образу обумовлене суспільною сутністю людини. За допомогою символічно наповнених соціальних форм, таких як релігія, культура, наука та мистецтво, людина пізнає дійсність.

Актуальність і доцільність дослідження обумовлена необхідністю вивчення співвіднесення символіки з образом, що засвідчують його естетичну цінність як універсальної категорії в мистецтві. Вважаємо доцільним систематизувати та визначити такі поняття як «символіка», «образ», «символіка жіночого образу» та їх значення в розумінні мистецького твору. На основі теоретико-методологічних засад дослідження було проведено аналіз співвідношення поняття символу з іншими засобами художньої виразності, що є важливими складовими образності та індивідуального світобачення в мистецтві.

Символ виступає своєрідним ключем до вивчення природи людини - це творить нові та переосмислює вже існуючі структури. Саме тому творчі пошуки протягом багатьох століть знову і знову повертаються до загадкової та неосяжної природи символіки, яка стає наснагою та невичерпним джерелом для митців, які прагнуть вийти за межі буденного. Кожен із митців відтворює власну символіку, розкриває потаємний зміст створених образів та пропонує глядачу зануритися у світ безмежних фантазій і мрій, у світ символіки.

Образ жінки в образотворчому мистецтві – це без перебільшення вічна тема, до якої постійно звертаються митці, сублімуючи свої власні відчуття й бачення стосовно загадкової й неосяжної жіночої сутності. Символіка цих образів – це надзвичайно багатоплановий феномен, про який, як правило, згадують у контексті символізму як сформованого напрямку, що виник у кінці

XIX століття, хоча історія цього явища починає свій відлік майже із самого народження мистецтва як такого.

У магістерській роботі використані методологічні результати досліджень колективних та індивідуальних монографій, праць, статей, які торкаються кола проблем, пов'язаних з темою. Дослідженнями теорії символічного займалися: засновник психоаналізу З. Фрейд та автор теорії архетипів К. Юнг, яскраві представники європейського структуралізму С. Трубецької, О. Якобсон, Я. Мукаржовський, також О. Лосєв, Ю. Лотман, С. Аверінцев, М. Максимович, О. Потебня. Серед сучасних дослідників символіки в різних галузях варто виділити таких як К. Гірц («Інтерпретація культур», «Теорія мистецтва», 1973 р.), Ц. Тодоров («Теорії символу», 1977 р.), В. Топоров («Міф, ритуал, символ, образ», 1995 р.), М. Мамардашвілі та О. Пятигорського («Символ і свідомість. Метафізичні роздуми про свідомість, символіку та мову», 1997 р.).

Розгляд трансформаційних процесів символізму як художньо-естетичного напрямку в живописі кінця XIX - XX століть в контексті символіки жіночих образів дає можливість визначити як зміну художньо-естетичних пріоритетів в живописі у різні періоди його розвитку, так і дослідити характерні риси символічного наповнення жіночих образів.

Народження нової генерації молодих українських художників-символістів відбулося у створенні проекту «Символізм: нова хвиля XXI ст.». Автори проекту у своїй творчості поєднують як давні символічні традиції минулого, так і створюють свої власні символізації, що мають неповторний, індивідуальний контекст як за своєю змістовною наповненістю, так і за неординарною, новаторською технікою та манерою виконання.

Мета дослідження - розкрити особливості символіки жіночих образів у європейському живописі в межах XIX - XX століття.

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

1) проаналізувати необхідну наукову та спеціальну літературно-джерельну базу, визначити стан дослідження проблеми та означити провідні фахові термінологію з предмету дослідження;

- 2) дослідити жіночий образ як символ в образотворчому мистецтві;
- 3) проаналізувати засоби створення символічних образів: інтерпретація, стилізація, трансформація, метафоризація;
- 4) з'ясувати загальну ситуацію розвитку символіки жіночого образу крізь призму художньо-естетичного напрямку живопису в період з кінця ХІХ по ХХ ст. включно, визначити передумови появи символізму;
- 5) визначити тенденції символізму як західноєвропейської модерністської течії у творчості українських і російських художників;
- 6) розкрити методіку використання інформаційних технологій: мультимедійної презентації в навчальному процесі студентів у контексті вивчення теми «Жіночий образ доби модерну»;
- 7) відповідно предмету дослідження розробити навчально-методичні матеріали для проведення лекції «Особливості жіночого образу в портретах польських майстрів доби модерну».
- 8) зробити висновки за результатами дослідження.

Об'єкт дослідження: символізм європейського живопису кінця ХІХ-впродовж ХХ ст.

Предмет дослідження: символіка жіночих образів.

Хронологічні рамки даного дослідження охоплюють період європейського живопису кінця ХІХ – ХХ століть, включно.

У магістерській роботі використовувалися такі теоретико-методологічні підходи та **методи:**

- логіко-послідовний метод викладу інформації, зі збереженням її хронологічної послідовності та причинно-наслідкових зв'язків;
- метод систематизації, який полягає в аналітичному підході до вибору літератури, інтернет-джерел, історичних фактів та процесів;
- метод історико-культурного аналізу, націлений на виявлення та обґрунтування історичного досвіду в умовах модернізації та реформувань;
- проблемно-пошуковий метод, орієнтований на постановку та розв'язання актуальних питань дослідження;

- аналіз та обґрунтування теоретичних положень із питань дослідження;
- композиційний та порівняльно-стильовий художній аналіз творів мистецтва, спрямований на їх стилістичне розмежування;
- мистецтвознавчий опис творів, задля висвітлення різної інтерпретації символіки, особливостей її сприйняття, прийомів відображення певних психологічних, особистісних якостей.

Наукова новизна та теоретичне значення одержаних результатів полягає у тому, що: уточнено поняття «символіка жіночого образу», розкрито його зміст; визначено засоби створення символічних образів: інтерпретація, стилізація, трансформація, метафоризація; систематизовано типологію жіночого образу як символу в образотворчому мистецтві; обґрунтовано положення про необхідність використання інформаційних технологій: мультимедійної презентації в навчальному процесі студентів.

Практична значущість. За результатами магістерського дослідження розроблені навчально-методичні матеріали для проведення лекції «Особливості жіночого образу в портретах польських майстрів доби модерну», які будуть корисними у подальшій розробці питань мистецтвознавчого напрямку, підготовці занять предметів художньо-естетичного циклу.

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та літератури, який налічує 81 позицій. Загальний обсяг магістерської роботи 139 сторінок, основний зміст викладено на 83 сторінках, роботу доповнено додатками.

РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Термінологічна база та історіографія дослідження

Аналіз літератури за темою дослідження доводить, що мистецтвознавці розглядали цілу низку жіночих образів, які мають символічне значення в європейському живописі кінця XIX та впродовж XX століття.

Розглянемо ступінь наукового опрацювання проблеми дослідження. У філософській літературі є значна кількість досліджень як вітчизняних так і закордонних авторів, присвячених проблематиці символу: ґрунтовний аналіз символу як культурологічної категорії А. Антонова, Ю. Лотмана, М. Рубцова; фундаментальні праці з аналізу природи, сутності та функції символу Г. Сковороди, М. Костомарова, О. Потебні, Д. Чижевського, О. Лосєва, К. Свасьяна. Привертає увага спроба аналізувати історичний символізм і символотворчість вчених: М. Гуревича, М. Чмихова, Б. Рібакова.

Розробкою ролі символізації у науковому пізнанні займалися: М. Автонова, С. Гусєва; дослідження символів давньої міфології наявні в роботах М. Ткача, Я. Головацького, І. Нечуя-Левицького, Г. Булашова. В свою чергу, досліджували символічні жіночі образи такі українські вчені як М. Дмитерко, Л. Іваннікової, Г. Лозко, Я. Музиченко, О. Шалаки.

Методологічний аналіз проблеми символу наявний в роботах К. Леві-Строса, М. Фуко, Е. Кассіра; системою символічної гносеології займався дослідник А. Білий, а тлумаченням навколишньої дійсності за допомогою символів аналізував вчений В. Іванов.

Дослідженнями естетичного аспекту проблематики символу займалися такі вчені як С. Аверинцев, В. Бичков, Р. Барт, А. Бєлий, Ж. Бодріяр, Е. Кассіра, та інші. Ступінь наукового опрацювання проблеми: розробкою та аналізом поняття «символіка» у контексті концепції Фр. Шлегеля займалися М. Ліфшиц, С. Сичьова, Ю. Попов та інші. Слід виокремити, що були

опубліковані численні та різноманітні мистецтвознавчі дослідження живопису, зокрема праці таких художників теоретиків як К. Малевич, В. Кандінський, П. Клеє.

В свою чергу, у роботі «Культурологічний аспект символізму в образотворчому мистецтві», на думку німецького вченого Ф. Шлегеля, «істинний символ» – це злиття ідеї та життя у творі», який найкраще розкривається в живописі як справжня візуалізація символіки духу, тому що «мета живопису – не привабливість і краса, а смисл, символічне розкриття безкінечного [5, с. 133].

Прихильники семантичної філософії мистецтва П. Флоренський, Е. Кассіер, А. Уайтхед, С. Лангер прийшли до висновку про те, що сутність мистецтва полягає в його символічній природі. Самовираження і репрезентацію вони визнають головними функціями мистецтва. При цьому мистецтво розглядається лише як символ потойбічного світу. Передусім, Е. Кассіер визначає мистецтво як символічну мову, за допомогою якої пізнаються форми не об'єктивного світу, а створені нею самою. Очевидно, що вчені розуміли естетичну функція символу в відкритті гарних форм [8, с.11].

Вважаємо доцільним охарактеризувати теоретичну діяльність мистецтвознавця С.Стояна у дослідженні «Поняття символу в образотворчому мистецтві крізь призму роботи О. Лосєва», 2012 р. Передусім, С. Стоян зазначає, що О. Лосєв як прискіпливий дослідник, розпочинає свій аналіз поняття «символу» із звернення до існуючих дефініцій, наявних у достатньо авторитетних на той час виданнях. Це надало можливість вченому констатувати той факт, що у XVIII–XIX ст. у російських енциклопедіях та словниках відбувається практичне ототожнення поняття знаку і символу. Але вже в енциклопедії Брокгауза-Ефрона помічається значне розширення тих горизонтів, в яких символ і повинен застосовуватися [55, с.113].

Слід окремо зазначити, що О. Лосєв робить окреслення дуже важливих характеристик символу та знаку, спираючись на словник С. Аверинцева. На його думку, саме безкінечна кількість значень знаку є однією із основних

характеристик символу. «Кожний знак може мати безкінечну кількість значень, тобто бути символом». «Безумовно, існує знак і просто сам по собі, який тільки теоретично передбачає наявність відповідного символу, але який практично має достатньо однозначне, достатньо одномірне й початкове значення, яке вказує тільки на факт існування чого б то не було іншого». Відмінні ознаки символу, які, на перший погляд, можуть здатися занадто містифікованими і науково недоказовими: «оскільки символ завжди є не прямий вияв речі, не просте її ідейно-образне відображення, то в усякому символі завжди криється нібито певного роду загадковість або таємничість, яку потрібно ще розгадати» [33, с.185].

Таким чином, вчений О. Лосєв робить достатньо важливу спробу розведення та розрізнення таких двох дуже споріднених понять як знак і символ з приводу визначення яких завжди існувала велика плутанина. Символ характеризується багатозначністю, а знак – однозначністю своїх трактовок. Але подібний висновок є досить дискусійним, адже майже до ХІХ століття значення символів (особливо релігійних) мали практично однозначну трактовку і не передбачали множинності трактувань, що є вже більш характерним для сучасних символістських практик. Така канонічна однозначність трактувань давніх та релігійних символів аж ніяк не переводить їх до категорії знаку, адже навіть ця однозначність передбачає вихід за межі образу, вихід за межі матеріального світу.

Не менш важливу роль, на нашу думку, відіграє аналіз теорії знаків і знакових систем Ч. Пірса, який сформулював основні проблеми семіотичної теорії мистецтва (мистецтво як вид комунікації), визначив роль і місце образотворчого знаку в мистецтві, зв'язок знаків мистецтва з естетичною цінністю, характер естетичної емоції тощо). У своїй роботі «Начала прагматизму» у 2000 р. він розробляє поняття ікони, індексу і символу, останній із яких у Ч. Пірса є репрезентантом. Репрезентативний характер полягає у тому, що символ є правилом, яке обумовлює його інтерпретант. Основними символами-репрезентантами, що уособлюють зміст найбільш

важливих архетипів, постають, на думку дослідника, «маска», «персона», «аніmus» і «аніма» [14, с.129].

У герменевтичному контексті звертається до поняття символу дослідник П. Рікер, надаючи йому наступні характеристики: «це знак, і, як будь-який знак, він відповідає якійсь речі, але разом із тим націлений за її межі. Однак не будь-який знак є символом, символ містить у собі подвійну інтенціональність». П. Рікер не торкається проблем образотворчості, висвітлюючи три етапи руху від символу до мислення: феноменологічний, герменевтичний та філософський [65, с.189].

Загальний психоаналітичний підхід щодо символів мистецтва застосовують вчені З. Фрейд і К. Юнг. Вони бачать в символах прояв несвідомого змісту психіки. На їхню думку, за допомогою символів взаємозв'язок між свідомістю і несвідомим знаходить форму в художній творчості: символізація була звеличена і зведена в ранг єдиного методу.

Наприкінці ХХ ст. Агнес Петоц у праці «Фрейд, психоаналіз і символізм» здійснює спробу систематизувати й узагальнити фрейдівське розуміння символу, зазначаючи, що до цього часу усі спроби суспільних наук прояснити природу й специфіку символу призводять до численних розбіжностей. У результаті аналізу праць засновника психоаналізу А. Петоц доходить висновку про те, що «є два загальні класи символу: звичайні та нетрадиційні. Останній клас знаходиться у центрі уваги даного дослідження, тому що він містить ті символи (ті, що являються уві сні, міфи, мистецтво, обряди, фольклор, симптоми тощо), які є спірними й особливо потребують аналізу [11, с.308].

Застосовувати семіотичну методологію до тлумачення символіки першими стали В. Кандінський (теорія естетичної значимості кольору, форми, точки, лінії в живописі; символічне значення кольору). Значних зусиль у визначенні специфіки природи естетичного символу вивчали М. Храпченко, С. Рапопорт, також вчені приділяли увагу дослідження відмінності наукової та

художньої мов, відповідно відмінностях сповіщальних і сугестивних знаків [9, с.148].

У дисертаційному дослідженні українського науковця П. Кротова «Гносеологічний аспект символізму» у 2000 р. детально розглянута еволюція поглядів стосовно пізнавальних можливостей символу. Дослідник зазначає, що «категорія символу і сфера символічного є формою організації ціннісних орієнтацій людини та її цільових установок, вони детермінують її волевиявлення» [7, с. 21].

В контексті нашого дослідження важливим є аналіз поняття «символ». Підходи до вивчення символу формувалися в залежності від його функцій та призначення. Від категорії ідеї, що є визначальною у філософії Платона, до естетичної категорії, розуміння символу формуються в багатьох наукових дослідженнях, залишаючись актуальними протягом усієї людської історії. Найголовнішою його функцією є комунікація та трансляція історичного досвіду.

Існують різні тлумачення поняття «символ» і його треба розглядати з різних боків, маючи на увазі, що всі вони діалектично взаємопов'язані. Філософський енциклопедичний словник визначає «символ» (з грец. знак) як умовне позначення якого-небудь предмета, поняття або явища; художній образ, що умовно відтворює усталену думку, ідею, почуття. Символ дає митцеві можливість сконцентрувати в композиції широке коло життєвих явищ і перебільшувати зображуване [29, с. 221].

В історії естетичної думки найбільш повно класична концепція символу була розроблена символістами кінця XIX – початку XX ст. Зокрема, вчений Г. Гадамер у праці «Загальні риси філософської герменевтики», визначав, що символ якоюсь мірою тотожний грі, він не відсилає сприймаючого до чогось іншого, а сам втілює в собі своє значення, сам виявляє свій зміст, як і твір, що ґрунтується на ньому. Тим самим Г. Гадамер знаменує руйнування традиційного класичного розуміння символу й намічає нові некласичні

підходи до нього, на смислових варіаціях на яких буде ґрунтуватися естетика постмодернізму й багато арт-практик другої половини ХХ століття [51, с. 112].

Слід зазначити, що символ містить у собі абстрактну ідею в її наочному прояві та поєднує два важливі компоненти: знак та образ. Єдність цих двох компонентів визначає цілісність характеру відображення. У мистецтві таке відображення є художнім твором, який досягає максимальної виразності ідеї завдяки алегорії та метафорі. Між цими поняттями існує певна суміжність, що називається асоціативністю. Завдяки їй утворюються цілісні системи знаків та символів із узагальнюючими властивостями, уподібненнями, застосуваннями контрастів та порівнянь для максимально цілісного образного вираження [46, с. 85].

Можна виділити цілий ряд ознак символу: образність, вмотивованість, комплексність змісту, багатозначність, розпливчастість кордонів значень в символі, його універсальність в окремо взятій культурі, національно-культурна специфічність цілого ряду символів, сполучення символу з міфом і архетипом.

Варто більш детально розглянути термін «архетип». Зазначимо, що тлумачному словнику В. Похлебкина під поняттям «архетип» розуміють такі архаїчні культурні першообрази, уявлення-символи про людину, її місце в світі і суспільстві, нормативно-ціннісні орієнтації, що задають зразки життєдіяльності людей, які проросли через багатовікові класи історії культурних трансформацій, які зберегли своє значення і смисл у нормативно-ціннісному просторі сучасної культури. В архетипах фіксуються ідеї, образи, мотиви поведінки, стабільні комплекси переживань і уявлень, які повторюються у певні періоди [44, с. 115].

У дослідженні важливим є тлумачення поняття «символіка». Перш за все, це наука про символи; сукупність символів, що виражають певну ідею, почуття за допомогою уявних знаків. Історія виникнення символіки сягає у глиб часів на сотні тисяч років до часу пізнього палеоліту, коли люди жили в печерах, на стінах яких зображували символи своїх релігійних вірувань та

уявлень про життя. До нашого часу не створено загальної теорії символу, що окреслювала б усі ділянки його виявлення. Але часткові питання символіки розроблені досить добре й охоплюють велике поле понять від історії самого терміна до розуміння символу як основи мислення, мовної комунікації та всієї культури людства [2, с. 214].

Для більш повного розуміння дослідження необхідно охарактеризувати специфіку символічної, класичної та змішаної форм образотворчого мистецтва, а також їх підвидів. Насамперед, символічна форма – передбачає вихід внутрішнього змісту за межі означеного візуального образу, який вказує на ці смисли, натякає на них. Взаємозалежність і взаємообумовленість форми і змісту унеможлиблює їх роз'єднання. Символічна форма являє нам знаки трансцендентного, непізнаваного, невидимого світу й тому позбавлена буквральності й прямолінійності трактування.

Детально розглянемо класифікацію художнього символу розроблену вченим С. Аверинцевим.

1. Символічно-умовний вид (Візантія, частково Київська Русь, західноєвропейське середньовічне мистецтво до X ст.), який передбачає зображення нематеріальних, трансцендентних, духовних сутностей, яких неможливо побачити й однозначно визначити їх візуальний вигляд, що зумовлює нереалістичність й умовність їх зображень (наприклад янголи, демони, зображення Бога-Отця в християнстві; образи міфічних людино-звірів у мистецтві первісності тощо).

2. Наступним є символічно-знаковий вид, який вказує на існуючий зміст, що перевершує форму, за посередництвом одиничних знаків-символів або їх груп (первісна піктографія (неоліт), катакомбне мистецтво перших християн – знаки-символи: монограми, хрест, трикутник, всевидяще око тощо).

3. Символіко-алегоричний вид – передбачає наявність в образі як символічних, так і алегоричних елементів, роз'єднання і чітке виокремлення яких є практично неможливим (частина західноєвропейського

середньовічного мистецтва до X ст., період бароко, частина робіт символістів XIX ст.).

4. Символіко-реалістичний вид – це художній образ виконаний у достатньо реалістичній, зрозумілій манері, але внутрішній зміст і мотивація зображення виводять нас на нетотожні образу змісти й цілі – магічно-ритуальні, релігійно-культові тощо (первісність, частина християнського середньовічного мистецтва, бароко, XIX ст. – символізм як течія).

5. Реалістично-алегоричний вид – художні образи є реалістичними за своїм виконанням із наявними в них алегоричними, повчальними елементами, що буквально й прямолінійно передбачають існування переносного смислу (Ренесанс, певні барокові твори тощо);

6. Реалістично-чуттєвий вид – натуралістично-чуттєва реалістичність форм поєднана із численними елементами декору, оздоблення й додатковими прикрасами, що підкреслюють помпезність і парадність образу (бароко, рококо, натуралізм) [4, с.298].

Також має сенс звернути особливу увагу на розуміння змішаної форми, яка постає поєднанням у різних варіаціях символічної та класичної форми, а також породжує постмодерні інновації. Першочергово, домодерний вид – передбачає наявність різних видів класичної та символічної форми, що поєднуються у художньому образі, без можливості визначення пріоритетного домінування однієї із них (періоди до XIX ст.: II–IV ст. – різноманіття форм ранньохристиянського та давньо-римського мистецтва, періоди середньовічних «відроджень», також українське бароко XVIII ст.) [10, с.164].

Зазначимо, що для модерного виду окрім паралельного існування класичної та символічної форми характерне поступове руйнування традиційної міметичної образності на користь авангардним експериментам (впродовж XIX – XX ст. – імпресіонізм, абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм, експресіонізм, дадаїзм тощо).

Символічний світ культури наповнюється символами завдяки творчій діяльності людини. Мистецтво як спосіб образного відтворення дійсності у

різних його проявах містить такі важливі поняття, як образне художнє мислення і поняття художнього образу. Образність є важливим способом психічного сприйняття й розуміння світу людиною, є частиною мови, культури та мистецтва. За допомогою окремих образів формується цілісний образ світу, а символізація є тим механізмом у культурній пам'яті, що зберігає цілісність хронологічного шару культури та виконує функцію культурної єдності [37, с.280].

Важливо зауважити, що образність виступає найважливішою властивістю символу, тому багато вчених підходять до поняття символу через образ. Кожен символ є образом, проте образ можна вважати символом лише за певних умов. Особливим є те, що символ «виростає» з образу, або починає умовно виражати якийсь абстрактний сенс, що органічно не пов'язаний власне з образом. На відміну від звичайних предметів і речей, які є в повсякденному оточенні людини і дозволяють розглядати себе у творі, якщо вони стали предметом інтересу художника, символ «працює» інакше – він як би сам «вдивляється» в людей і вимагає прочитання, розгадки, знання певного контексту [60, с.280].

Перейдемо до детального розгляду образу як естетичної категорії, яка є частиною сприйняття, уяви, мислення та пам'яті, зовнішнього і внутрішнього світу людини, культури і мови. Отже, образ – це певний змістовий комплекс, що узагальнює виділені суб'єктом диференційні ознаки конкретних об'єктів та виявляє серед них дещо загальне. Важлива характеристика образу – злиття, поєднання загального і неповторно індивідуального, тобто типізація. Вона передбачає «визначення головного, відмову від другорядного, несуттєвого та, водночас, суто індивідуальне, чуттєво-конкретне вираження цього загального.

Врешті-решт розглянемо тлумачення поняття «художній образ» – це чуттєвий образ, що виражає собою переживання, емоції, оцінки, художні ідеї. Образ повинен уособлювати внутрішній і духовний зміст твору. Художній образ має категоріальну функцію, тобто виступає «засобом розчленування реальності на елементи різного рівня». За змістом вид відображення об'єкту в

образі визначається як інтуїтивний – інтуїтивні образи є одиницями свідомості. Це означає, що образ об'єкту може складатися в результаті інтуїтивно-емоційного «домислювання» художньо-виразних деталей [30, с.98].

Базуючись на класифікації символічних образів вченого О. Лосева у роботі «Знак. Символ. Міф» 1982 року, можна визначити їх розряди. Перш за все, образ, який сполучає контрасти, синтезує протилежності, вказуючи на подвійний смисл (Дволикий Янус, кентавр, сфінкс указують на дуальність людської природи – високе і низьке, вмирання – відродження, раціональне – ірраціональне). Вогонь – світло-творчий елемент і водночас – сила, що знищує. По–друге, символічний образ як синтез, який може узагальнювати і пов'язувати різні рівні реальності. Наприклад, дорогоцінне каміння уособлює сонце, місяць, жар [33, с. 186].

У контексті нашого дослідження є сенс надати тлумачення «художній образ». Під художнім образом мистецтвознавстві розуміють здатність до втілення ідеї художнього твору засобами мистецтва в конкретній чуттєвій формі. Художній образ являє собою сукупність зображувально-виразних одиниць даного виду мистецтва, що виявляє собою структурну, композиційну, значеннєву цілісність. Для повної й сутнісної реалізації художнього образу важливо й значимо, щоб твір був організований по художньо-естетичних законах, тобто необхідно викликав в остаточному підсумку естетичну насолоду в реципієнта, що і є показником реальності контакту – входження суб'єкта сприйняття за допомогою образу на рівень дійсного буття Універсуму [26, с. 92].

Зазначимо, що серед ознак художнього образу виділяють: метафоричність, емоційність, інтуїтивність, які є засобами образного відображення дійсності. Художній образ можна визначити як «інструмент інтуїтивно-емоційного опанування дійсності». Не менш важливою є і така ознака образу, як інформативність, тобто насиченість певним змістом. Вона пов'язується із інтелектуальними характеристиками і виявляє понятійний аспект образотворчої діяльності [3, с. 257].

Специфічними рисами художнього образу є синтетичність, цілісність, чуттєва конкретність, приналежність свідомості, емоційність змістовність, багатозначність, «діалектична єдність об'єктивного і суб'єктивного, загального і одиничного, відображення і творчості, раціонального та емоційного, подібного і умовного» [62, с.240].

Слід розглянути такі види художніх образів: образи символічні (хліб та сіль – символ святості й прощення, благородства намірів і дружби, а тому й гостинності). За предметом змалювання образи поділяються на: образи-персонажі (Іоган-Себастьян, писарчуки); образи-пейзажі; образи-речі; образи-емоції (радість, біль, ненависть, гнів, заздрість); образи-поняття (слава, доля, натхнення) [7, с.408].

З огляду на багатозначність терміну «символ», його нерідко ототожнюють з такими поняттями, як «алегорія», «метафора». І все ж символ тяжіє – на відміну від алегорії – передусім до певного узагальнення. Воно проявляється у конкретному образі, постаючи процесом «активного перетворення внутрішнього на зовнішнє і, навпаки, відмінністю внутрішнього і зовнішнього. Алегорія, на відміну від символу, більш прямолінійна та ілюстративна, вона створюється на основі розумових паралелей між різними образами. Що ж до метафори, зумовлюваної власне художніми чинниками, то символ базується на позахудожніх, передусім філософських потребах езотеричного знання [9, с.78].

Поширені теми, що передаються посередництвом алегорій: доля (зображення птаха; жінки, яка пряде нитку долі; павука, що пряде павутину; жінки з приреченим виразом обличчя), час (одночасне зображення кількох поколінь, жінки–річки), самотність (одинокі постаті на широкому тлі картини), сон (зображення дорослої людини, дитини або янгола в стані сну), зародження життя (дитина всередині яйця або сфери, людина в стовбурі дерева), пори року (зображення жінок різного віку у відповідному одязі та з використанням відповідного антуражу), аналогічно зображується й пора доби, передчуття, тривога (зображення ворона на сухому дереві, чайки, потвори),

плях (образ лелека, людини або янгола, що прямують удалину від глядача), соціальні потрясіння: війна, голод (зображення виснаженої жінки, змарнілої заплаканої дитини, потвори), Україна (образ завітчаної дівчини, красивої або змарнілої жінки, матері, язичницької богині, Богоматері), душа (зображення напівпрозорого тіла людини, янгола або тварини) й інші [35, с.24].

З усього вище вказаного, можемо зробити висновок, що до нашого часу не створено загальної теорії символу, яка окреслювала б усі ділянки його виявлення. Але часткові питання щодо символіки розроблені досить добре й охоплюють велике поле понять від історії самого терміну до розуміння символу як основи мислення, мовної комунікації та всієї культури людства. Але все ж можна виділити цілий ряд ознак символу: образність, вмотивованість, комплексність змісту, багатозначність, розпливчастість кордонів значень в символі, його універсальність в окремо взятій культурі.

1.2. Жіночий образ як символ в образотворчому мистецтві

Художники активно оперують різного роду символікою, яка з плином часу модернізується при цьому надаючи творам багатозначності. Тому спостерігається певна тенденція у світовому образотворчому мистецтві: вибір прочитання семантики твору залишається за реципієнтом.

У контексті нашого дослідження вважаємо необхідним систематизувати жіночий образ як символ в певну типологію: першосимволи (архетипи), рослинні символи, символи тварин і антропоморфні символи.

Спробуємо провести певну диференціацію символічних образотворчих елементів, наявних у артефактах первісного мистецтва, на основі даних археологічних досліджень й наукових узагальнень існуючої на даний час інформації.

Перейдемо до більш детального аналізу архетипів символічного жіночого образу. Передусім, дослідник Б. Фролов у своїй праці «Начала первісної символіки», зазначає, що близько 300 тис. – 40 тис. років тому

з'являються перші знакові побудови. На початку це були ритмічно повторювані лінії, потім – серії крапок, різнокольорових плям, і нарешті – чітко означені кола, прямокутні хрести, трикутники. Якщо в останніх трьох елементах (коло, хрест) вгадується солярна символіка, то домінуючий акцент на числі три у різних видах ритмічних повторень однотипних елементів відображав простий прийом рахування [16, с.12].

Привертає увагу спроба автора Б. Фролова систематизувати динаміку розвитку символу у двох напрямках. Перший вектор пов'язаний із розвитком точних знань через те, що будь-який математичний розрахунок базується на застосуванні знаково-символічної системи. Таким чином, навіть примітивні насічки первісної людини, які використовувалися задля полегшення системи обчислень, можна віднести до ранньої стадії розвитку цього вектору [1, с.78].

Другий напрям генезису символу пов'язаний із розвитком образу, тобто розвитком естетичного осягнення людиною навколишнього середовища, яке у первісному суспільстві має безпосередній зв'язок, підкоряючись міфологічній системі поглядів й існуючій магічно-ритуальній практиці. Тому навіть примітивні знаряддя праці у переважній більшості вже мають своє глибинне символічне навантаження.

Спрямованість культури в своїх напрямках, формах вираження та у зображенні жіночого образу за допомогою символів весь час змінюється. Тому історично дані ознаки розгортаються на таких рівнях: на першому міфологічному етапі свого розвитку в умовах первісних, примітивних людських спільнот, зображення жінки відбувалося в її загальних, родових якостях, які обмежуються лише візуалізацією дітородних жіночих органів (Рис. А. 1.2.1), тобто, у кращому випадку, нижньої частини жіночого тіла (як, наприклад, у печері Шове (Франція), вік якої приблизно 30 – 33 тис. років), а то й просто символів, які дослідники інтерпретують як жіночі [13, с.413].

На другому етапі історичного розвитку, в епоху існування стародавніх цивілізацій і їх культур на передній план виступають зображення реалістичних жіночих фігур, які мають суто символічний характер – це спроба занурити

глядача у таємний світ містерій. Таким чином, перші жіночі зображення, у першу чергу, стають символами родючості, добробуту (оскільки, наприклад, тучність – наявність жиру – напряду пов'язувалась із ситим життям, яке було запорукою виживання) [13, с. 418].

Слід окремо зазначити, що цілий пласт мистецтва кодує свої смисли через колір. Виходячи з зазначеної позиції, виникла необхідність проаналізувати символічне значення кольору. Передусім, основа для сприйняття кольору – світлові хвилі: кожному кольору відповідає певна довжина хвилі і, отже, певна частота коливань, які дратують чутливі клітини очі. Роздратування очного нерву передається центральній нервовій системі і включається в загальну функціональну систему організму, тому кольори можуть викликати певні емоції: пожвавлення, байдужість, заспокоєння, збудження, відчуття тепла або холоду.

Особлива властивість кольору проявляється в його світлосилі, яка не тільки надає забарвленні певну привабливість, але і створює у людини відчуття тепла або холоду. Всі світлі кольори, як правило, теплі, дають відчуття легкості і здаються оку особливо близькими. Темні кольори випромінюють холод, сприймаються як важкі і далекі.

Символіка кольору не тільки в мистецтві, а й у повсякденному житті пов'язана з емоційною реакцією на нього, що, як ми відзначили, має природну, фізичну основу. Так, жовтий колір викликає відчуття тепла, світла, жвавості, веселощів, легкості. Зеленовато-жовтий діє як щось злегка отруйне, сірчисте, жорстке та символізує: жовтий колір – життя, світло, радість, розкіш, шлюб, повагу до старості. В свою чергу, яскраво-жовтий уособлює заздрість, свавілля, ненависть, брехливість. Тоді як помаранчевий колір символізує тепло, святковість, чарівність, владу, марнославство [25, с.247].

Цікавим є те, що найбільш дієвим і активним кольором, якого важко придушити іншими є червоний колір; світлі відтінки діють збудливо, наступально, а ось темні відтінки червоного кольору символізують кров, любов, пристрасть, свободу, революцію, вогонь, святковість.

Варто зазначити, що фіолетовий колір – світлий, але також і похмурий, урочисто-розкішний, служить для зв'язку інших фарб, при великій поверхні може чинити негативний вплив. Тоді як символікою фіолетового кольору є велич, гідність, розкіш, пишнота, дружба.

Характерно також, що синій колір сприймають як тихий, важкий, строгий, що віддаляє. Символікою блакитних тонів, які діють як ясні, чисті є нескінченність, далечінь, туга, вірність, довіра.

Привертає увагу сполучний, заспокійливий, мирний, пасивний колір – зелений, який відступає, особливо поруч з жовтим, помаранчевим і червоним, але відтісняє синій на другий план; тоді як світло-зелений – жвавий, веселий, а темно-зелений – холодний, стриманий. Символіка зеленого кольору така: надія, спокій, мир, родючість, туга.

Суттєвою особливістю ахроматичного кольору: білого є його нейтральність, контраст з усіма темними фарбами, який символізує невинність, цнотливість, чистоту; зазначимо, що білий колір в поєднання вносить світло і поживлення, збільшує об'ємність [20, с.108].

Слід відмітити, що чорний колір – нейтральний, зменшує об'ємність виступає символом трауру, скорботи, серйозної урочистості, але в якості фону підсилює дію жовтого і червоного.

Варто зауважити, що існувала чітка символіка використання кольорів у залежності від їх значення. Як наголошує Діонісій Ареопагіт у своєму трактаті «Про небесну ієрархію», «білий колір зображує світлість, червоний – полум'яність, жовтий – золотавість, зелений – юність і бадьорість; словом, у кожному виді символічних образів ти знайдеш таємниче пояснення». Суворі канонічність також регламентувала розміщення сюжетів у храмі, завдяки яким у переважній більшості не писемний люд міг долучитися до розуміння догматів християнства [76, с.140].

Вважаємо доцільним проаналізувати символіку категорії часу. Перш за все, створюючи образи часу у своїх численних алегоричних картинах, європейські митці XVI – XVIII століть використовували символічні

зображення або знаки, що несуть в собі ззовні чоловічу характеристику, а внутрішньо мають жіночу енергетику. До символів часу відносяться знаки та фігури (у тому числі міфологічні), такі як уроборос, свастика, зодіак, Хронос (Кронос чи Сатурн), Янус, Зерван, Еон, Митра, Фаетон та інші. У силу своєї ємності вони натякають на більш велике поняття часу, чим це може бути виражене у власне алегоричній картині. Алегорична картина, використовуючи символи, підчиняє їх певній ідеї та часто символічну природу замінює семіотичною.

Розглянемо один з образотворчих елементів в контексті символічного значення. Наприклад, у Греції та Римі вважалося, що Місяць символізує зв'язок між світом живих та померлих. Пізніше у християнській традиції символ Місяця із піднятими вгору дугами використовується разом із образом Марії – матері Христа, вказуючи на її жіноче начало. Зображення із дугами, повернутими донизу, символізує чашу із благодаттю, якою обдаровують віруючих. В свою чергу, провідне місце займають «міфи про зв'язок Місяця із жінками і родючістю; Місяць – джерело будь-якої родючості й також керує менструальним циклом. Його уособлюють як «пана жінок». Дуже багато народів думали – а деякі думають і зараз, – що Місяць, у формі чоловіка або змія, злягається з їх жінками» (Табл. А. 1.2.1.).

Дещо інакше, як і в попередній період, обстояли справи з вивчення рослинних символів. Проведений аналіз мистецтвознавчих джерел засвідчує, що не повно досліджено проблему рослинних символів крізь призму зображення жіночого образу. Розповсюдження землеробської культури приводить до формування принципово іншого відношення до землі та появи нових культів і вірувань. М. Еліаде називає цю нову форму відносин «містичною солідарністю між людиною та рослинністю». Сакрального значення починає набувати ідея родючості, завдяки чому образ жінки, яка напяму пов'язана із цим процесом, стає одним із провідних і асоціюється не стільки з ідеєю продовження людського роду, як це було за часів «первісних Венер», скільки із родючістю землі, від якої залежить успіх землеробства.

Невипадково, що серед дрібної пластики цього періоду дуже часто зустрічаються жіночі статуетки, які за своєю формою і способом виконання відрізняються від своїх палеолітичних попередниць підкресленою умовністю та більшою витонченістю.

Отже, «родючість землі пов'язана із родючістю жінки; відповідно, на жінок покладається відповідальність за врожай, оскільки їм відома «таємниця» творіння. Мова йде про релігійну таємницю, оскільки вона стосується походження землі, харчування й смерті. В свою чергу, земля уподібнюється жінці». Як слушно зазначає Еліаде, у цей час формується складна система символічних зв'язків, що об'єднує космогонічні ідеї смерті та народження із образом жінки та землі, оскільки саме процес вирощування злаків передбачає символічну «смерть» зерна у землі, що уподібнюється жіночій утробі, яка забезпечує народження нового життя – рослини. Тобто процес вирощування злаків стає символічною основою для народження культу помираючих і воскреслих богів, що буде у подальші періоди розвитку людини займати домінуюче положення в релігійних системах різних культур світу, в тому числі й європейських.

Привертає увага спроба митців Середньовіччя оригінально зображувати символічні жіночі образи у взаємозв'язку з природою. Суттєвою особливістю для епохи Середньовіччя у V–XI ст. було те, що усі образи, символи і зміст культури затверджувалися релігійними догматами, що змусило художників дотримуватися канонів. Митці у символічних зображеннях використовували жіночі образи Сутінок, Ночі та Зими, які були часом помирання і відпочинком природи; образ Богоматері (який домінує у православній традиції) або Діви Марії (що домінує в католицизмі). Таким чином, рослинна символіка у середньовічному живописі стає основним інструментом зображення образів, у тому числі й жіночих, які набувають надзвичайного аскетизму, суворості й християнської одухотвореності [6, с.48].

Розглянемо відмінні риси раннього італійського Відродження від попередніх епох у зображенні жіночого образу за допомогою рослинних

символів. Для митців Ренесансу було характерне тяжіння до реалістичної або реалістично-алегоричної образності, психологізму й реалізації античних художніх принципів у творчості художників Мазаччо, Донателло, Брунеллескі, Боттічеллі тощо. Як зазначає А. Дживелегов, «Мазаччо навчив зображувати людину й природу. Людське тіло, оголене й одягнене, відразу наблизилось до життя» [58, с.14].

Привертає увагу спроба дослідника О. Лосєва систематизувати неоплатонічні ознаки у творчості С. Боттічеллі. Гуманісти Ренесансу розглядали жіночий образ у трьох граціях не просто як шанування Венери, відповідно до міфологічних джерел, а як три її обличчя, три іпостасі єдності Венери з природою. При цьому традиційні імена Аглая, Євфросіна, Талі замінювались на інші, що безпосередньо вказували на їх тотожність із Венерою та природою. Таке поєднання породжувало жіночі образи, які розкривалися за допомогою рослинних символів: «краса», «любов», «насолада», «цнотливість» [33, с.259].

Сандро Боттічеллі, з одного боку, тяжіє до індивідуалістично-реалістичної образності, створюючи легко впізнаванні образи витончених жінок, а з іншого боку, часто звертається до алегорій. На картині «Весна» усі жінки, у тому числі три грації, зображені вагітними, вони виступають алегоріями відродження природи із приходом тепла, а також відсилають нас до античного поетичного сюжету Овідія.

Характерно також, що до рослинних символів у жіночому образі звертався І. Босх – представник Північного Відродження. Фрагмент із зображенням загадкового фонтана в роботі «Сад земних насолод» практично дослівно ілюструє образ едемського раю із другої глави Книги Буття, де зазначено, що «пар піднімався з землі й орошав усе обличчя землі», й, оскільки у латинському варіанті Святого Письма слово «пар» перекладається як «фонтан» і жінка одягнена в Сонце – все це найбільш повно розкриває символічний жіночий образ у роботі І. Босха [23, с.124].

В контексті нашого дослідження вважаємо доцільним проаналізувати роль символів рослин та комах у створенні жіночого образу в полотнах польських митців доби сецесії. Особливу цікавість викликає живописна композиція Едварда Окуня «Війна і ми», 1923 р. (Рис. А. 1.2.2.). Це фантазмагоричне бачення війни, частиною якої є сам художник і його дружина. Вони ховаються під чорним плащем, який віддаляє їх від зловісних чи то драконів, чи то вужів з метеликовими крилами, чії звивисті тіла стають фоном. В свою чергу, метелики є символом безсмертя та мінливості життя. Художник і його дружина захищають букет білих квітів, забарвленими на кінчиках червоними, немовби закривавленими пелюстками. Контрастність ахроматичних людей на фоні блакитного та жовтогарячого кольорів підкреслюють задавленість особистості під час буремних подій, які відбуваються довкола моделей після Першої світової війни [59, с.148].

Слід окремо розглянути роботу «Павич на тлі вітражу», 1908 р., Казимира Стабровськи (Рис. А.1.2.4.). На цьому портреті представлено дружину художника М. Боручинського Софію. Передусім, одяг моделі прикрашена павиним пір'ям за для того, щоб підкреслити жіночу красу, яка є безсмертною. Тим самим стверджувалося, що краса – це константа, яка не змінюється з часом для митця.

З точки зору символічного зображення жіночого образу не проминає увагою робота «Дивний сад» Ю. Мехоффера (1902–1903 рр.), дана картина представляє три постаті: дружину художника в сапфіровій сукні, його голого сина, а також служницю, немовби вийняту з картини В. Тапмаєра (Рис. А.1.2.6.). Ці постаті знаходяться у саду, який нагадує Едем: яблуневі гілки гнуться від плодів, гірлянди квітів обплітають пеньки дерев, усе освічене інтенсивним сонячним світлом. Велетенська бабка, як символ мінливості щастя із золотавими, прозорими крилами створює атмосферу надреальності. В свою чергу, дитина, яка тримає квітку мальву, яка символізує спокій і мир у сім'ї [75, с.45].

Не проминає увагою композиція «Цитрусовий сад», 1923 р. Едварда Окуня, яка має два головних героя: жінка, яка збирає лимони є символом родючості та дерево як символ життя і продовження роду (Рис. А. 1.2.3.). Дерево нахилене справа наліво, передаючи тим самим рух у напрямку до героїні. Будь-які фрукти, які зображувалися на полотні, завжди мали на увазі процвітання та родючість, а якщо зображуються фрукти на дереві, то це символізує зрілість, уособлює потенційні можливості. Як відомо, ці цитрусові мають кислий смак, що асоціюється з подіями, якими незадоволені. Можна зробити висновок, що жінка має плоди, але вони їй не подобаються, хоча не може нічого змінити, тому продовжує їх збирати [18, с.228].

Цікава з точки зору кольору та композиції робота Казимира Стабровського «Історія хвиль», 1910 (Рис. А. 1.2.5.). На тлі морського пейзажу зображено жінку. Фігуру головної героїні вписано в трикутник. Плаття героїні повторює ритмічні хвилі моря своїми складками. Створюється враження, що пані вийшла з морських глибин. У руках можна розгледіти скриню зі скарбами. Жінка спрямувала свій погляд на прикраси, але головною прикрасою є вона сама. Композиційним центром є особистість героїні: її шия, голова, плаття, прикрашені перлами, тому символом цієї роботи є образ самої жінки, яка не підходить під класичне сприйняття модерну [77, с.264].

Отже, символи відіграють значну роль у створенні жіночого образу в полотнах майстрів польської сецесії завдяки своїм смисловим навантаженням, мали неповторну своєрідність і несли закодоване уявлення Польщі. Символи несли до глядача дух і переживання польського народу, патріотизм і підтримували національну самосвідомість; кожен символ, використаний польським художником, виконував певну функцію на полотні, передавав певний контекст глядачеві, формував нове світосприйняття загальноєвропейської культури. За допомогою символів митці польської сецесії відійшли від класичних композиційних схем, створили свою інтерпретацію навколишнього світу.

Таким чином, ми здійснили загальне тлумачення символів: квітів, комах при створенні жіночого образу у таблиці, яка представлена в додатку (Табл. А. 1.2.2.). Перш за все, рослинна символіка в жіночому образі усталено асоціювалася з порами року, і її нерідко доповнювали відповідними атрибутами, також митці звертали увагу на пластичність природних форм, зокрема, флористичних мотивів. Жіночий образ у символіці квітки виконували не лише декоративну функцію, а несли прихований зміст, наприклад, захоплення потойбічним життям жінки (символи маку, лотосу, ірисів), прагнення до благополуччя (пшениці, ракітника, жасмину), також символи жіночої елегантності (троянда, жасмин, камелія, хризантема).

Слід перейти до детального розгляду символіки тварин при створенні образу в образотворчому мистецтві. Передусім, витоки образів за допомогою символів тварин беруть свій початок у період розвитку первісного мистецтва. На той час зображення символів тварин пов'язували з місячною символікою, з відродження до нового життя. Найбільш поширеними символами були: равлик, жаба і змія, які відігравали важливу роль у міфологічній системі прадавніх народів і асоціювалися не тільки із ідеєю відтворення, а й із безсмертям, наприклад, завдячуючи особливості змії скидати шкіру.

При розгляді первісних зображень напівлюдей-напівтварин вчені їх називають спеціальним терміном теріантроп (від грецького теріон – «хижий звір» і антропос – «людина»). Ці істоти з'являються вже на найбільш ранньому етапі доісторичного мистецтва». Напевно, ці зображення могли бути символами, візуалізацією існуючих вірувань про народження людини із звіра, і навпаки – адже процеси постійних перевтілень лише засвідчували нероздільний зв'язок первісної людини зі світом природи, зі світом тварин.

З часом, у епохи Середньовіччя та Відродження, символи тварин набували все більшого поширення у зображенні жіночого образу. Розглянемо деякі з них: зозуля уособлювала в символічному образі легковажність, нелюбов до власних дітей, символ невірної матері, також розуміли як символ печалі, оскільки її кування трактується та сприймалося як жалібний плач про

розлуку. На протипагу негативному образу жінки-зозулі, зазначають бджолу як символ старанності, красномовства, бережливості, працьовитості, творчої діяльності. Жіночий образ найбільш повно розкривався з позитивної сторони завдяки символу бджілки, тому що символізував владну, святу жінку як Велику Богиню, яка є першопочатком світу та має чисту душу [66, с.294].

Визначаючи в загальних рисах роль зооморфних символів у створенні жіночого образу в мистецтві доби Середньовіччя та Ренесансу, слід виділити характерне прагнення художників цього часу втілювати у символічних образах тварин містико-релігійні контексти давніх вірувань.

Поступово простежується зміна поглядів у зображенні жіночого образу за допомогою символів тварин. Виникнення та розповсюдження в образотворчому мистецтві модерну кінця XIX століття породжує потужний психологізм жіночої хитрості, поєднаний із дивовижною красою. Так, бельгійський символіст Ф. Кнопф. на одній із найбільш відомих робіт «Ніжність Сфінкса» у 1896 р., де жіноча подоба уособлюється міфологічної істоті із чуттєвим, вродливим обличчям, яка ніжно обіймає Едипа, але готова будь-якої миті знищити його своїми хижими лапами леопарда (Рис. А. 1.2.11.) Також на картині «Тваринне почуття» оголена спокуслива жінка, що постає символом хтивості, сидить в збудженому очікуванні на ліжку, яке знаходиться поза двома колонами, увінчаними черепами, що символізує смертельний гріх [79, с.353].

Така інтерпретація жіночих образів добре простежується в живописі М. Врубеля «Царівна-лебідь», що уособлює подібний ідеал, оточений ореолом божественності та таємниці (Рис. А. 1.2.12.). Жінка-птаха, що зберегла чарівну жіночу красу та набула привабливої м'якості лебедя, постає в рамках театральної сцени, ніби подвоюючи тим самим умовність, притаманну мистецтву модерну. Образ царівни втілює поєднання природного (крила) та штучного (пишне вбрання). Крім того, має значення символ самого лебедя, якого називають птахом Аполлона, що акцентує перевагу Аполлонічних рис порівняно з Діонісійними. Отже, для кращого підсумку та розуміння впливу

зооморфної символіки на зображення жіночого образу, нами було систематизовано найбільш розповсюджені поєднання образів жінки з тваринами (Табл. А. 1.2.3.) [57, с.74].

Вважаємо за доцільне охарактеризувати найбільш розповсюджену антропоморфну символіку у створенні жіночих образів в образотворчому мистецтві. Для її розгляду необхідно проаналізувати жіночий образ-символ крізь призму вікових особливостей жінки. Тема віку життя людини завжди привертала увагу багатьох митців. Їх твори відображують як кожен вік впливає на наступний, як вони залежать один від одного, як спосіб проходження того чи іншого вікового етапу визначає собою наступний етап. Зображення різного віку жінки: молодість і старість людського тіла було улюбленою темою художників різних епох. Поняття віку людини набуло широкого поширення в культурі як один з показників таємничих зв'язків людини і світу.

У давньогрецькій та давньоримській культурі значну увагу митці приділяли темі вікових етапів життя людини. Саме в Афінах філософ Протагор проголосив знамениту тезу: «Людина є мірою всіх речей». В Стародавній Греції велике значення надавалося формам людського тіла, існував культ тіла, був проголошений антропоцентризм. Характерними особливостями для культури Стародавньої Греції та Риму були: калокотатія, гармонія, врівноваженість, впорядкованість, заспокоєність, краса форм, пропорційність. Головним завданням для художника V – VI ст. до н.е. стало правдиве зображення жінки, енергійної, в якій моральна краса невіддільна від фізичної. Також майстри у портретах концентрували увагу на особистих, індивідуальних особливостях жінки найчастіше з викривальним характером зображення [72, с. 354].

Таким чином, у зображенні віку життя жінки в образотворчому мистецтві давньогрецької та давньоримської культур, зовнішній вигляд жінки символізував певний рівень її внутрішнього світу, а гармонійність тіла

розумілася як вираз гармонії духу, потворне означало недолік розуму, характеру, виступало як заперечення позитивних цінностей.

Визначення загальних тенденцій розвитку образотворчого мистецтва доби Відродження у XIV–XVII столітті, полягає у принципі гуманізму, новому розумінні античної спадщини, утвердження гідності та краси жінки, її розуму та творчих сил. Так, наприклад, у портреті Мони Лізи (або «Джоконди», 1503 р., Лувр) жіночий образ багатой міщанки представлений втіленням піднесеного ідеалу жіночості, який не втратив при цьому інтимно-людської краси. Зображення чистоти та чарівності жіночого образу, має символічний і духовного зв'язок з природою [71, с. 88].

Символ у період Ренесансу або зовсім зникає, або практично поступається алегорії, яка наповнює численні міфологічні та релігійні сюжети. в роботах та ін. На картині Сандро Ботічеллі «Народження Венери» «жіночість і божественність зливаються в образі молодої прекрасної дівки», яка стає уособленням, алегорією саме цієї жіночності.

У мистецтві високого Відродження центральне місце остаточно зайняла людина. Жіночий образ прекрасної, гармонійно розвиненої, сильної духом стає головним змістом мистецтва, але й були художники, які зображували стареньких жінок як символ мудрості та життєвого досвіду. Митці у відтворенні на полотні людей похилого віку не скупилися в реалістичності деталей, які своєю відвертою потворною наготою намагаються натякнути безтурботним спокусницям: «Ви будете такими ж, як я». Літні люди, як правило, налаштовані філософськи, а тому на полотнах художників поруч зі старенькими нерідко можна побачити череп або пісочний годинник. В руках персонажів розміщують окуляри, які можуть вказувати на вченість героя, підкреслювати рід його занять. Але в деяких випадках символ окулярів використовували з іронічним підтекстом, натякаючи на невідповідну поведінку для віку героя того чи іншого сюжету [71, с. 94].

З інших особливостей мистецтва Ренесансу можна зазначити його світський (нецерковний) характер та активне використання наукових

досягнень: сонячний годинник з коригувальним компасом для вимірювання часу. Такі дивовижні прилади можна нерідко було побачити на полотнах майстрів, де компас стає символом зрілості, розсудливості, тому що його стрілка завжди показувала чітко на північ, ні погода або інші сторонні процеси не впливали на його прямолінійність і чіткість.

На полотні митця Ганса Бальдуга Гріна «Три віки жінки і Смерть» зображені алегоричні жіночі постаті, які змушують замислитися про швидкоплинність і безжалісність часу: Дитинство у вигляді сплячого немовляти, квітуча Юність, потім виснажена Старість і, нарешті, Смерть у вигляді скелета з пісочного годинника (Рис. А. 1.2.8.). У картинах Г. Бальдунга роздуми про красу жіночого тіла майже завжди стикаються з жахливими образами смерті: білуваті потовщення, вузлуваті суглоби. Художник залишився безмовний і нерухомий перед цими злидарськими останками, перед цим страшним заходом людської плоті [80, с. 56].

Особливу роль у живописі на початку XVII століття у зображенні людського життя зіграло виникнення жанру ванітас. Мильні бульбашки на картинах в жанрі *Vanitas* символізують швидкоплинність життя та раптовість смерті (Рис. А. 1.2.7.). Витоки цього поняття сходяться до вислову римського письменника і вченого М. Варрона: «*Homo bulla*» – «людина є мильна бульбашка».

Символіка у створенні жіночого образу проявлялася у прийомі навмисного спотворення форми, що отримав назву «анаморфоз». У портреті французьких послів Жана де Дентвіля та Жоржа де Сельва Ганс Гольбейн Молодшого. В свою чергу, художник Г. Гольбейн зобразив у нижній частині картини спотворений в перспективі людський череп, щоб побачити його, потрібно переміститися стосовно справжнього зображення вправо від центру картини. Митець використовує цей оптичний засіб, щоб показати образ подвійного погляду на тему життя і смерті, звертаючись до символіки *Vanitas* [68, с. 54].

Не можна проминути увагою спроби митців символічно інтерпретувати жіночий образ як вид часу у жанрі ванітас. Найбільш видатним художником, який використовував цей принцип був Нікола Пуссен на картині «Танець під музику часу» (1636 р.). Двоголовий бог Янус безпристрасно дивиться на танок жінок у вигляді: Життя, до якого залучена Насолода, Працьовитість, Багатство і Бідність. Молоде обличчя Януса дивиться в майбутнє, старе – звернене до минулого. Танок кружляє під акомпанемент крилатого сивобородого старого – Отця Час. Богиня пори року – Ора, супроводжує колісницю Аполлона. Зліва пугті пускає мильні бульбашки як символ неминучої смерті [74, с. 125].

Визначну роль у символічному зображенні жіночого образу відіграло мистецтво XVIII століття, яке виробило свої канони, засновані на художньо-естетичних традиціях. Митці дотримувалися таких принципів у відтворенні плинності життя людини: композиційна врівноваженість, плавний, чіткий лінійний ритм, який чудово передає сувору величність характерів персонажів. У дану добу виникають нові художні напрямки – рококо, романтизм та відбувається утвердження класицизму. Історичні, міфологічні, біблійні чи жанрові мотиви були подані через призму кохання.

Характерними рисами у відтворенні вікових етапів життя жінки був сентименталізм, зображення тонких почуттів особистості за допомогою світлої кольорової гами. Мистецтво класицизму зовсім не цікавилось сучасністю, реальними людьми та їхнім побутом, а тяжіло до ідеалізованих абстрактних образів, ґрунтуючись на вивченні античного мистецтва, що містять у собі немовби абсолютну естетичну норму.

Інша інтерпретація у зображенні символічного жіночого образу була представлена в епоху модерну в XIX–XX столітті. Для якого популярними темами та сюжетами були ідея росту, вияву життєвих сил, поривання, безпосереднього, несвідомого почуття, прямий вираз стану душі, пробудження, становлення та молодість.

Митцями втілюється символізація невідворотності плинності життя в жіночому образі як Дівочтво, Материнство, Старість. Пов'язується цей факт з

модерною інтерпретацією жінки як тієї, що володіє таємницею народження, але водночас в ній прихована спорідненість зі смертю. Таке трактування відповідає новому сприйняттю жінки як загадкової істоти, визначною рисою її сутності виступає суперечність – поєднання Життя й Смерті. Цей образ приваблював багатьох художників: Я. Тоороп «Три наречені» (1893), Е. Мунк «Періоди життя жінки» (1895) (Рис. А.1.2.14.), Г. Клімт «Три періоди життя жінки» (1905) [63, с. 48].

Жіночі образи набувають змісту, як божественного, так і демонічно-фантазмагоричного в діяльності художників прерафаелітів (1848–1853 р.). Прерафаеліти переосмислили образ жінки, і вивели його на новий рівень. Аналіз публікацій засвідчує, що прерафаеліти, як ніхто інші змогли передати усю глибину жіночого образу, зобразивши не тільки позитивні якості, але й розкривши потаємні сторони внутрішнього світу жінки завдяки символіці.

Джерелом натхнення прерафаелітів стають твори раннього Відродження, мистецтво якого вони вважають еталоном, в якому відсутнє ідеалізування жіночих образів, статика та гонитва за «досконалою» красою. Основними правилами написання картин прерафаеліти визначають: обов'язкову опору на натуру, простоту, відвертість. Вони повністю переосмислюють зображення природи, навколишнього середовища, людини; це стосується і жіночих образів. Вперше персонажі їх композицій максимально відтворюють схожість з натурою. Натурницями для майбутніх полотен ставали сестри, дружини, коханки, куртизанки.

Переосмислення жіночого образу відбувається навіть у роботах на релігійну тематику. Прерафаеліти відмовляються від дотримання канонів, насамперед, в образах святих підкреслюють схожість з конкретними людьми. Зокрема, у роботі Д. Россетті «Благовіщення» образ Діви Марії був змальований з сестри приятеля художника. Крім того, незвичною для даного сюжету є поза, вираз обличчя головної героїні, її одяг, інтер'єр кімнати. Вперше Марія зображена переляканою дівчиною, яка недовірко дивиться на янгола, вона зовсім не радіє звістці і не перебуває у стані блаженної ейфорії.

Волосся її розпатлане, вдягнена вона у просту білу сорочку, а не у традиційний багряно-синій одяг, притаманний Богородиці (Рис. А. 1.2.15.). Янгол тримає квітку лілеї, яка ніби навмисно, уїдлимо вказує на лоно дівчини, що не прослідковувалось в інших роботах на дану тему [71, с.143].

В середині XIX століття художники надавали символічного значення образам як «жінка-демон» і «рокова жінка», в яких одночасно присутня і надзвичайна врода, і витонченість, і страх. Демонізм жіночої природи найкраще розкривається у творчості німецького символіста Ф. фон Штука, найкраще дана концепція втілена у хрестоматійному полотні майстра під назвою «Гріх» 1893 р. (Рис. А. 1.2.16.). Надзвичайної, але демонічної краси оголена жінка постає перед нами, оповита велетенським змієм, що уособлює ідеї первородного гріха, спокуси, нероздільно поєднаних з образом вічної жіночої досконалості [71, с.145].

Подібні символічні варіації із використанням образів змії та жінки є одними із найулюбленіших у Ф. фон Штука. Він втілює їх у роботах «Спокуса», «Порок», «Хтивість» тощо. Художнику вдається завдяки передачі внутрішньої сутності персонажа зобразити потужний демонізм людської натури, не використовуючи ці символічні атрибути, , як він майстерно робить це на картині «Саломея» (Рис. А. 1.2.17.). Мертвенно-холодний колір шкіри напівоголеної, дивовижно вродливої Саломеї, що виконує звабливий танець для царя Ірода, надзвичайно влучно передає демонічну природу її душі, пекельна сутність якої ще більше посилюється на контрасті із мертвою головою Іоанна Хрестителя, яка навіть на блюді продовжує палати блакитним божественним світлом. Образ Саломеї протягом усієї історії розвитку образотворчого мистецтва приваблював художників, й особливо символістів, але, на нашу думку, найбільш потужно, містично й експресивно він був зображений саме Ф. Штуком [49, с.231].

Образ Саломеї – Юдифі виникає й у творчості Г. Клімта, якого також надзвичайно бентежить тема жіночої амбівалентності, що коливається від божественного до пекельного. Картина «Юдиф I (Саломея)» (Рис. А. 1.2.18.)

вже у своїй назві споріднює ці дві іпостасі й переносе акцент з хрестоматійних історій із їх сюжетністю на внутрішню сутність жіночої природи, здатної на нещадне знищення особи протилежної статі. Образ «другої» Юдифі є продовженням символічного наповнення картини «Юдиф I», в якій героїня Старого Завіту перетворюється на жінку, що отримує еротичну насолоду від вбивства чоловіка й усвідомлення влади над представником сильної статі. Проводячи паралелі внутрішньо-психологічного змісту даних образів із фрейдівською концепцією, Вільтшніг зазначає, що «біблійним символом страху перед кастрацією, що знайшов вираження у легендах про Юдиф і Саломею, стала відрубана чоловіча голова» [28, с. 74].

Пекельно-потойбічним й демонічним є світ Ф. Ропса, що лякає нас перенасиченою атмосферою зла, якою проникнуті його роботи «Холодні дияволи», «Спокуса святого Антонія», «Кохання» (Рис. А. 1.2.19.) та інші. Не менш демонічними і страхітливими постають образи Ж. Дельвіля на картинах «Ідол порочності», на якій також присутня змія, що обвиває спокусливе, але демонічне жіноче тіло; «Портрет мадам Стюарт Меррілл», на якій відьмацького вигляду дівчина тримає у руках чорну магічну книгу із зловісним трикутником на обкладинці; «Скарби сатани», що зображує криваво-пекельне звалище людських тіл під ногами Люцифера у вигляді людино-дракона [28, с. 76].

Наступним вектором символічних пошуків у трансформації жіночого образу постає тема смерті: жінка-смерть, що є закономірною та незворотною антитезою життя й не припиняє бентежити свідомість митців. У митця Дж. Енсора, поряд із демонізмом, тема смерті посідає головне місце, адже на значній кількості робіт ми побачимо улюблені ним образи скелетів, черепів замість обличь живих людей, завдяки чому автор іронічно нагадує про незворотність смертного кінця або відсутність життя у живих. Черепи і тема смертності присутні в роботах «Перелюб», «Черепи і маски» (Рис. А. 1.2.20.), «Мій скелетований портрет», «Смерть переслідує людське стадо», «Гріхи, очолювані смертю», «Скелети, що бажають зігрітися» тощо.

Зовсім іншого, філософсько-містичного, екзистенційного, виміру набувають роботи на цю тему швейцарського художника А. Бекліна. Роботи «Сирени» (Рис. А.1.2.9.) та «Чума» (Рис. А. 1.2.10.) стають візуальною рефлексією проблем людської смертності, звертаючи нас до символічного образу жінка-смерть. Особлива атмосфера створена в роботі «Чума» 1898 р., яка розкриває ідею недовготривалості, незахищеності людського життя перед жахливими катаклізмами й глобальними епідеміями, які в жіночому образі страхітливої смерті–чуми із косою з легкістю скошують численні долі [71, с. 118].

Експресивною печаткою у виконанні жіночих образів смерті позначена переважна більшість робіт Е. Мунка, творчість якого дослідники відносять як до символізму, так і до експресіонізму, вважаючи його передвісником цього модерністського напрямку. Втративши у ранньому дитинстві матір, яка померла від туберкульозу, й невдовзі зіткнувшись зі смертю рідної сестри, Е. Мунк надовго занурюється в атмосферу смерті й депресивності. «Пізніше Е. Мунк напише: «Хвороба, безумство й смерть – ці янголи мороку стояли біля моєї колиски й не полишали усе життя». Саме цією атмосферою смертності проникнуті роботи «Мадонна» (Рис. А. 1.2.13.), «У смертного одра», «Мертва мати», «Три періоди життя жінки» тощо [70, с. 182].

В кінці XIX століття відбувається черговий сплеск інтересу до андрогіна в образотворчому мистецтві, зокрема, в пізніх роботах художників-прерафаелітів. Оцінка декадентського образу андрогіна, яку дає М. Еліаде, несе досить негативне забарвлення: «монстр», гермафродит, що поєднує в собі ознаки обох статей. На думку дослідника, на межі століть андрогінність як символ зазнає деградації, що у свою чергу є одним із проявів культурної кризи. «Якщо свідомість не здатна вмістити символ у всій повноті його метафізичного значення, він буде сприйматися на інших рівнях», в інших формах – часом вельми спотворених та навіть вульгарних [24, с.169].

Зазначимо, що крім жінки-андрогіна як символу в'янення, можна виділити ще декілька типів андрогінних репрезентацій жіночих персонажів,

які зустрічаються у декадентському мистецтві. Перший тип відрізняється маскуліністю, уособлює хтонічні сили природи, вселяє жах. Така жінка-андрогін часто зображується у вигляді навмисно збільшеної витягнутої фігури. Її сексуальність агресивна, а сама вона являє собою уособлення влади. Образ фатальної жінки (Юдиф, Даліла, Єлена, Клеопатра, фиванська Сфінкс) – один з улюблених у художника Г. Моро. На картині «Колесо фортуни» величезна Фортуна повертає своє тортурне колесо із зв'язаними ланцюгом андрогінними юнаками, кожен з яких, як дві краплі води, схожий на наступного. Показова робота «Єлена біля Скейської брами»: гігантська жінка з широкими плечима і впевненою статтю, яку здалеку можна сприймати за чоловіка. Цікава також серія Г. Моро «Поет і природа», в якій прекрасний андрогінний юнак вступає в глибоку воду, а над ним підноситься титанічна мати-природа. На її обличчі – безумство, а одягнена вона в накидку з моху – символ «хтонічного болота», «первинної топі» [64, с.270].

Другий тип – це жінка-статуя, жінка-лялька або, кажучи мовою символістів, «Прекрасна дама», «Снігова дівка». Декаденту потрібна швидше статуя, аніж жінка. Адже перша викликає бажання, а друга – лише естетичне задоволення. Це вражаюче відрізняється від картин Відродження, де навіть біблійним персонажам притаманна чуттєвість. Для жінок-андрогінів декадансу характерний «безплідний» холодний еротизм, який «розуміється не як сексуальний потяг, а як болісно-споглядальне обожнювання».

З усього вищевказаного можемо зробити висновок, що для розкриття теми підрозділу нами було систематизовано типологію жіночого образу через першосимволи (архетипи), рослинні, тваринні та антропоморфні символи в образотворчому мистецтві. Отже, ми визначили закономірності та відмінні риси символічного жіночого образу різних епох – від мистецтва, яке дійшло з темряви часів, великих епох минулого до мистецтва сучасності, від витончених мистецтв до комерційного, промислового, технічного, експериментального, психологічного, мистецтва дозвілля. Дослідили, що для доби сьогодення характерний симбіоз комічного в образотворчому мистецтві,

що виражається через створення дисонансу смислів жіночого образу при збереженні ритмічності ліній і плям, де порушуються пропорції людини, гіпертрофуються окремі частини жіночого тіла тощо.

1.3. Засоби створення символічних образів: інтерпретація, стилізація, трансформація, метафоризація

Цікавим є те, за допомогою символічних образів можна вийти за рамки усталених стереотипів предметності та штамів уявлень, особливо тоді, коли людина діє заради задоволення своїх потреб, здатна розкрити нові властивості, риси, зв'язки, поєднання предметів і явищ дійсності або ж силою свого розуму, творчої уяви перебудувати їх.

Перш за все, розглянемо один із засобів створення символічних образів: інтерпретація. Мистецтвознавці визначають таке тлумачення інтерпретації як роз'яснення творів образотворчого мистецтва, які підкорюються певним загальним закономірностям. В такому разі, діяльність художника з інтерпретації художнього твору передбачає: індивідуальне осмислення художнього твору в процесі його сприйняття («глядацька інтерпретація»); аналітичне дослідження з використанням відповідних методів («науково-критична інтерпретація»).

Детально розглянемо визначення «глядацької інтерпретації». Це індивідуальне сприйняття художнього твору митцем, його емоційно-образне та розумове осягнення. У сучасній науковій літературі вона розглядається як форма художньої діяльності особистості, пов'язана з тлумаченням твору в процесі його сприймання (О. Ісаєва, О. Карсалова та ін.) (Рис. А. 1.3.21.). Це інтимний аспект спілкування людини з мистецтвом, коли відбувається зустріч двох світів: художнього твору, де «зашифровані» не тільки думки та почуття автора, його спосіб бачення навколишнього світу, але й духовно-суспільний досвід багатьох поколінь – і світу глядача. На думку вченої Н. Яковлевої:

«Саме в цей момент народжується новий, так само унікальний художній образ, як і той, який створив митець» [72, с. 334].

Вагомого значення в інтерпретації набувають особливості характеру, духовний, естетичний і життєвий досвід, рівень емоційного та інтелектуального розвитку людини тощо. Глядацька інтерпретація з необхідністю «вбудована» в художнє сприйняття кожної людини незалежно від її професійної приналежності, адже «людська свідомість існує інтерпретуючи» (Г. Гадамер) [73, с. 67].

Варто дати визначення поняття «художній аналіз». Передусім, за вченою О. Рудницькою, являє собою логічний прийом, спосіб вивчення художнього твору, його розкладання на складові, кожна з яких розглядається окремо, щоб виділені складові поєднати за допомогою синтезу в ціле. Аналіз передбачає дослідження компонентів твору та їх зв'язків; він включає процедури розрізнення, виокремлення, послідовного вивчення елементів форми [73, с. 69].

Вважаємо доцільним охарактеризувати методи науково-критичної інтерпретації («пояснюючі» методи) – це музейний та іконографічний опис, формальний, семіотичний, компаративний і різні види композиційного аналізу, іконологічна інтерпретація, методи експериментально-емпіричного дослідження твору образотворчого мистецтва. Названі дії поєднані процедурою «герменевтичного кола» і становлять підґрунтя для об'єктивації набутого знання у сталих структурах, що в контексті художньої діяльності фахівця також набувають специфічних рис [73, с.71].

Варто підкреслити, що глядацька та науково-критична інтерпретація є внутрішньо пов'язаними, умовно послідовними видами інтерпретаційної діяльності професіонала, що спрямовані на осягнення смислів художнього твору, але здійснюються різними методами. Методи глядацької інтерпретації можна охарактеризувати як «психологічні», або «розуміючі», вони засновані передусім на рефлексії: інтроспекція, занурення у досвід (життєвий, емоційний, естетичний, художній, культурологічний, творчий), ідентифікація

(асоціативна, іронічна); метод «вживання» (співчуттєвого проникнення в художню логіку твору) (Рис. А. 1.3.22.).

Очевидно, що для вирішення проблеми художньої умовності буде неповним без розгляду поняття «трансформація» як засобу створення символічного образу. В свою чергу, трансформація – це перетворення форми, виду й істотних властивостей об'єкта; змінення звичайних зв'язків між речами і викривлення форм, що сприймаються чуттєво з метою надання відображуваним предметам не властивих їм функцій. Також це один з прийомів візуальної організації образного вираження, абстрагування, при якому виявляються найбільш характерні риси предмета, а несуттєві деталі подумки відкидаються [20, с. 118].

При трансформації форми застосовують гіперболізацію, збільшення або зменшення в розмірі окремих частин, елементів, витягування, округлення, підкреслення незграбності. Тоді як зміна абрису предмета, перетворення об'ємної форми в площинну, додавання деталей, насичення форми орнаментом, спрощення або ускладнення конструкції, виділення силуету, поданні форми в незвичайному контексті – все це є характерним для декоративної переробки; завдяки цьому образотворчий мотив може придбати символічність й орнаментальність.

Важливою умовою при трансформації образу є врахування закономірності візуального сприйняття форми, пропорцій, площинності або об'ємності, контрастності, фону. Закон відбору, згущення, концентрації, типізації, ідеалізації, умовності, також визначення функціонування художнього твору передбачають аналіз ліній, пропорцій, форм, положення відповідно до естетично-художньої концепції автора, його майстерності й особливості художнього бачення.

Передусім, художня трансформація не повинна зводитися до простого декорування, перш за все, форма повинна бути пов'язана з середовищем, виявляючи призначення предмета, відповідати принципу доцільності,

вибудовування системи зв'язків окремих частин і елементів в єдину цілісність твору (Рис. А. 1.3.24.).

При роботі над формою одночасно використовують трансформацію та стилізацію, оскільки один прийом доповнює інший і працює на розвиток основної пластичної ідеї, теми. Також декоративне узагальнення зображуваних об'єктів за допомогою ряду умовних прийомів зміни форми, об'ємних і колірних відносин є характерними для стилізації.

Перейдемо до тлумачення терміну «стилізація». Перш за все, стилізацію застосовують при наслідуванні якого-небудь стилю, напрямку, тоді в цьому випадку стилізацію можна назвати зовнішньою, поверхневою, яка не має індивідуального характеру. Отже, поняття «стилізація» розуміють як один із прийомів візуальної організації образного вираження, при якому виявляються найбільш характерні риси предмета та відкидаються непотрібні деталі. Стилiзація як процес роботи являє собою декоративне узагальнення зображуваних об'єктів (фігур, предметів) за допомогою ряду умовних прийомів зміни форми, об'ємних і колірних співвідношень [18, с.120].

Виходячи з зазначених позицій, стилізувати, перетворювати форму можна за власним бажанням (довгоший жираф) і з привнесенням властивостей (мудра сова). У першому випадку використовується, як правило, «образотворчий» шлях узагальнення, а в другому – «необразотворчий», який розуміють як асоціативний, заснований на спостереженні і життєвому досвіді.

Для практичного опрацювання формально-композиційних принципів трансформації та стилізації необхідно брати не який-небудь конкретний предмет, а загальне поняття, такі як людина, птах, рослина чи тварина. Якщо, наприклад, темою роботи є «дерево», то мають на увазі не конкретне дерево: ялина, береза, дуб, а дерево як поняття, яке потрібно проаналізувати у всій повноті його змісту.

Спираючись на вищевикладене, можна умовно виділити етапи виконання завдання творчої переробки для митця.

Перший етап – підготовчий, який передбачає аналіз предметного змісту та теоретичне осмислення об'єкта, також виявлення системно-структурної характеристики аналізованого поняття. Виділивши необхідні елементи, їх системо утворюючі зв'язки, слід описати більш докладно властивості та характеристики об'єкта в цілому та кожен елемент зокрема. Можна спочатку зробити це опис в усній або письмовій формі, сформулювати задум.

Другим етапом є стилізація, яка полягає в абстрагуванні, відхід від зовнішнього наслідування, від стереотипу, пов'язаного з цим поняттям. Очевидно, що стилізація включає виявлення найбільш типових рис об'єкта; відмову від усього випадкового, поверхневого, від стереотипу форми за рахунок розкриття змісту загального поняття, аналіз смислових частин, необхідних для творчого узагальнення. Характерно також, виявлення головних конструктивних частин, а далі, в залежності від задуму, можлива відмова від однієї з цих частин.

Процес стилізації повинен здійснюватися за внутрішньою властивістю, а не тільки на основі зовні характерної ознаки; наприклад, такі властивості дерева як стрункість, колючість сприймаються безпосередньо і, при стилізації не представляють складного завдання для митця. У разі ж створення образу на основі «внутрішніх» властивостей, таких як зарозумілість, хворобливість, дозволяє стилізації набувати велику складність (Рис. А. 1.3.23.). Тому визначивши для роботи певні ознаки та властивості, які в подальшому і визначають необхідний комплекс виразних засобів для формально-образного зображення [20, с.122].

Перейдемо до третього етапу: трансформація, яка включає подальше виявлення образу через загострення найбільш характерних рис, привнесення необхідних елементів. Трагування природних мотивів може проводитися до вибіркового вирішення за допомогою крапок, плям, лінії: може бути ламаною, жорсткою чи плавною, округлою. В свою чергу, пляма може цілком або частково заповнювати форму.

На підставі виділених властивостей об'єкта проводиться трансформація найважливіших структурних елементів. Потім виконуємо аналіз в композиції масштабу, пластики, ритму, простору та інших характеристик зображуваного об'єкта. Тільки за цієї умови досягається необхідний рівень художньої виразності.

Практика використання принципу стилізації в різноманітних областях художньої діяльності, таких як живопис, декоративно-прикладне мистецтво показує, що в його основі може лежати не тільки певна властивість або ознака. Стилiзація може здійснюватися і на базі одного елемента. Такий процес стилізації буде більш лаконічним, призведе до створення майже умовного способу, коли предмет ще прочитується, або коли практично не прочитується, трансформуючись у формальний знак.

В цьому контексті становить інтерес зазначити види метафор за способом становлення: класична метафора, яка полягає у виокремленні подібності певних якостей у гетерогенних об'єктах та фіксації цієї подібності за формою і за змістом. Ці спільні якості називають «середніми поняттями». Це відношення між гетерогенними об'єктами і відображає принцип поетичного мислення: причина речей – їх взаємодія. Наприклад, подібність за формою: образ чайки був заміною поняття книги (образ відкритої книги) на поняття чайки (слово чайка є синонімом книги у Західному Поліссі) [22, с. 118].

Варто відзначити, що подібність гетерогенних об'єктів за змістом відносять до таких образів, наприклад: вдова є синонімічна назва айстри. Айстра є символом смутку (середнє поняття), отже, знак айстри вказує на вдову. Руки – це хліб людини, але інверсія «хліб – це руки людини» – неможлива. Приклад інверсії – Діва є метафорою міста, а місто є метафорою Діви (мати-місто) [22, с. 120].

Метафора-метонімія – це вид метафори, яка побудована на явних метоніміїчних суміжних зв'язках. Коротко зазначимо лише основні прийоми побудови метафори метонімії: 1) коли суттєва або окремо існуюча частина

вживається замість цілого (тут мається на увазі як матеріальна, так і концептуальна цілість); 2) ціле заміняє частину; 3) коли використовується зовнішня причина замість наслідку або наслідок замість причини, винахідник замість винайденої речі, атрибут замість героя або персони, тобто вживається річ, якою хтось володіє замість власника; 4) сам матеріал замість представлення матеріальної речі; 5) метонімічний зв'язок – це заміна вмісту тим, що його містить [22, с. 122].

Більш детально розглянемо наступний вид метафори: метафора оптична (візуальна), метафора дзеркала, яку ще називають власною інтерпретацією. В основу традиційної теорії пізнання покладено концепцію зорового сприйняття, яка характеризується одним з видів метафори – метафори візуальної.

Метафора оптична, або візуальна (від лат. бачення, вид, видовище) – це суб'єктивний образ, що виникає внаслідок власного зримого досвіду як зіставлення об'єктивних зв'язків між предметами та явищами і є виявленою прихованою аналогією або схожістю. Наприклад, у казці «Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері, ми дивилися на «Капелюха» чи «Удава, який проковтнув слонення»? В свою чергу, під феноменами, які виконують особливі функції в пізнанні, в мистецтві, релігії і філософії, слід розуміти метафору оптичну або візуальну. Візуальну метафору як один із прийомів передачі зображення застосовують віддавна: у XVI ст. у малярстві виникає тип картин «подвійне зображення» – згадайте лише митця Арчімбольдо [22, с. 130].

У XX ст. майстром подвійного зображення та параноїдально-критичного методу став С. Далі: його «параноїчне прочитання» картин є потенційно безмежним. Насамперед, в художника Арчімбольдо картини мають лексичну строгу структуру, наприклад, фрукти, овочі – це водночас деталь людського тіла, тоді як у С. Далі зображення компонується як виділені з фону фігури – каламбурно й часто розуміються як різномірні предмети, поєднання, здавалося б, не поєднуваного. Великий потенціал візуальних метафор розкриває глядач у картині С. Далі: «Безкінечна загадка» (Рис. А. 1.3.25.). Тло сприймаємо як стіл з натюрмортом або як ландшафт [61, с. 134].

Слід зазначити, що існують типи метафор за формою вираження, розглянемо їх нижче.

1. Метафора-метаморфоза. Одне з визначень поняття метаморфози є перетворення однієї форми чого-небудь на іншу форму, що супроводжується зміною зовнішнього вигляду. Засіб метафори-метаморфози в рекламі розкриває витривалість об'єкта, швидке пристосування до ситуації і розкриття об'єктом прихованих потенційних властивостей. Це стереотипний образ «героя з тисячею обличь». Метаморфоза людини в архаїчних зображеннях акцентує увагу на її безсмерті, переродженні (Богиня-Птаха, Богиня-Змія, Богиня-рослина, Богиня-трон, Богиня-посудина, Богиня Андрогін) (Рис. А. 1.3.26.).

2. Метафора-персоніфікація (уособлення) постає тоді, коли конкретним художнім образом (персоною) представляють абстрактне поняття, або бачать в образі персону. Тому до метафори-персоніфікації входять антропоморфічні метафори, які допомагають людям відчувати вкоріненість в бутті, знайти національну самоідентичність (Рис. А. 1.3.27.). Наприклад, у образі чайки слід вбачати вдову, в образі журавля – українську діаспору. Для української ментальності характерною є персоніфікація усієї природи (Рис. А. 1.3.28.), переходи в різні модуси буття, але не злиття частин антропоморфного, зооморфного в якості різних шаблів буттєвості (сфінкс, сирена) [61, с. 138].

Варто відмітити, що в ході дослідження нами були визначені основні функції метафори:

- 1) онтологічність та світотворчість;
- 2) метафора є потенційним носієм національного світогляду;
- 3) метафора як потужний смислетворчий засіб, який поєднує нове семантичне значення, не обумовлене жодними кодами, але воно породжує нове обумовлення коду, тому вимагає великих пізнавальних зусиль від людини.

Завершуючи огляд мистецтвознавчої літератури необхідно систематизувати основні види метафор, які ми розглянули вище: за способом

існування є фіксовані (мертві, конвенціональні), концептуальні (пізнавальні), онтологічні. За способом становлення вчені виділяють такі види метафори: класична метафора, метафора-метонімія, оригінальна (образна), візуальна метафора. Також визначають такі типи за формою вираження: метафора-метаморфоза, метафора-персоніфікація, метафора (словесно-зоровий) каламбур.

З усього вище вказаного, можемо зробити висновок, що нами було проаналізовано особливості, взаємозв'язок засобів створення символічних образів. Визначили, що інтерпретація художнього твору передбачає: індивідуальне осмислення символічного образу в процесі його сприйняття. При цьому важливою умовою при трансформації образу є врахування закономірностей візуального сприйняття форми, пропорцій, площинності, контрастності, дотримання закону відбору, згущення, концентрації, умовності. Стилізація як процес роботи являє собою декоративне узагальнення зображуваних об'єктів за допомогою ряду умовних прийомів зміни форми, об'ємних і колірних співвідношень. В свою чергу, метафоризація здійснює преображення самого символічного образу, пропонуючи митцю різні модуси існування матеріального світу.

Що ж загальною, найголовнішою умовою для створення символічного образу за допомогою вище перелічених засобів є тонке почуття міри майстра, щоб подібна структура сприймалася природно і органічно, не втрачаючи виразності та розрізнення.

Висновки до розділу 1

Звернення до зазначених вище наукових праць дозволяє переосмислювати загальну картину розвитку символіки жіночого образу в живописі європейського мистецтва. Проведений аналіз джерельної бази дозволив нам обрати для нашого дослідження найбільш інформативні й актуальні праці. Опрацьований необхідний обсяг літератури та інтернет-

джерел, який містив у собі факти суто теоретичного характеру (терміни, поняття, методика роботи), мистецтвознавчого характеру (історичний розвиток європейського живопису в період кінця XIX та впродовж XX століть, мистецькі персоналії). Ми обрали необхідні для роботи загально-наукові, конкретно-наукові та мистецтвознавчі методи. Також ознайомилися із основними термінами та поняттями дослідження, зокрема визначеннями «символ», «символіка», «образ», «жіночий образ», оскільки вони є ключовими для тематики магістерської роботи.

Отже, символ є сутнісно-утаємненим витвором, який образно представляє ідею, і в якому гармонійно поєднуються ідеальне та матеріальне, чуттєве й абстрактне, одиничне та загальне. Символ наділений такими характерними рисами як діалектичність, системність, змістовність, багатозначність та багатогранність. За допомогою основних функцій: світоглядно-пізнавальної, регулятивно-адаптивної, комунікативно-інформаційної; символ сконцентровано відтворює певний визначений соціокультурний смисл.

Таким чином, ми систематизували типологію створення жіночого образу за допомогою архетипів, рослинних, тваринних та антропоморфних символів. Також визначили специфіку, загальні риси та відмінності між різними символічними жіночими образами у розрізі часів від палеоліту до сьогодення. Отже, суть символічного мистецтва – вираження краси, гармонії, естетичної досконалості, повноти буття, особливо в жіночому образі.

РОЗДІЛ 2.

СИМВОЛІКА ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В КОНТЕКСТІ СИМВОЛІЗМУ ЯК ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО НАПРЯМУ ЖИВОПИСУ КІНЦЯ ХІХ - ХХ СТОЛІТЬ

2.1. Історико-культурні передумови виникнення символізму як західноєвропейської модерністської течії

Образ жінки в образотворчому мистецтві – це без перебільшення вічна тема, до якої знову і знову звертаються митці, сублімуючи свої власні відчуття й бачення стосовно загадкової й неосяжної жіночої сутності. Символіка жіночого образу – це надзвичайно багатоплановий феномен, про який, як правило, згадують у контексті символізму як сформованого напрямку, що виник у кінці ХІХ ст., хоча історія цього явища починає свій відлік майже із самого народження мистецтва як такого.

Слід зазначити, що культурні передумови оформлення символізму в самостійний художньо-естетичний напрям у середині ХІХ ст. закономірно виник на ґрунті ірраціоналістичної філософії, теоретичної та художньої практики романтизму, творчості прерафаелітів, назарейців тощо, завдяки яким здійснювалась поступова трансформація світоглядної парадигми митців на шляху відходу від академічної раціональності й звернення до символіко–міфологічної образності.

Період кінця ХІХ – початку ХХ ст. – час найбільших винаходів у галузі природничих наук, перш за все, фізики та математики, які ставили під сумнів колишні уявлення про будову світу, також науково-технічного прогресу, що зумовило глибокі і серйозні зміни в мистецтві, визначило нові та оригінальні шляхи його розвитку. Відбулася особливо радикальна постановка питань, пов'язаних з мистецтвом, мораллю, релігією. Загострився інтерес до філософії Платона, І. Канта та до російської ідеологічної філософії. Спираючись на філософію І. Канта, який розглядав мистецтво як форму діяльності людини, а

творчість художника – це неповторний індивідуальний прояв особистості. Художники звільняли мистецтво від будь-якого раціонального початку, а філософія мистецтва спиралася на філософські ідеалістичні вчення Заходу, особливо на філософію Ф. Ніцше [12, с. 190].

Унікальність художньої ситуації в західноєвропейському живописі в кінці XIX століття полягала в тому, що, на відміну від попередніх епох, практично одночасно з реалізмом виникають і складаються нові стилі, течії та напрямки, вступаючи у протиріччя. У західноєвропейському мистецтві в 70–80-ті роки XIX століття спостерігається жанрове оновлення: поступово зникає міфологічний жанр, а відбувається тяжіння до нового, змістового наповнення символу – тенденція, яка визначила новаторство творів Е. Делакруа «Свобода на барикадах» (Рис. Б. 2.1.1.). Особливими ознаками даного періоду – трансформація в символізм і свідомий відхід від реалізму, що простежується в творчості багатьох митців [23, с. 49].

На початку XX століття для західноєвропейського образотворчого мистецтва найбільш поширеним стилем був модерн, названий Ар-нуво у Франції й Англії, югенстіль у Німеччині, сецесіон в Австро-Угорщині. Для живопису модерну характерні декоративність, орнаментальність цілого в поєднанні з реалістично виписаними деталями, також художники працювали з великими кольоровими площинами, де потужні контурні лінії надавали картинам додаткового декоративного ефекту. Яскравим прикладом слугував живопис чеського художника А. Мухи «Весна» із серії сезони 1893 р. (Рис. Б. 2.1.3.). також своєрідною моделлю для різних комбінацій стилю модерн стали книги митця «Декоративні документи» (1902 р.) та «Декоративні образи» (1905 р.). Художник створив велику серію історичних картин «Слов'янська епопея», де фольклорна основа доповнена відтінками символізму. Одна з останніх робіт А. Мухи – лірична композиція з зображенням символічних жіночих образів «Три віки» (Рис. Б. 2.1.3.) [50, 197].

Європейська культура XIX ст., на відміну від попередніх історичних періодів свого розвитку, створює надзвичайно сприятливі умови для

взаємопроникнення й взаємовпливу різних форм творчої активності людини: філософської рефлексії, літературної творчості, образотворчого мистецтва тощо.

Митці все більше об'єднуються навколо спільних ідей, створюючи товариства однодумців, надихаючись як протиставленням себе іншим спільнотам, так і єдністю поглядів із представниками інших творчих. Поети надихають художників, музиканти – філософів: ланцюг взаємовпливів складається із безлічі подібних варіацій, передрікаючи поступове розхитування міждисциплінарних кордонів культури й вибудовуючи міцну основу для повноцінного діалогу між різними її сферами. «Ідейна спільність художників і літераторів ніколи не була настільки реальною, як в ту епоху. Вони ведуть дискусії у кафе – наприклад кафе «Вольтер» – або у майстернях, захоплюються однаковими філософськими й соціальними ідеями», обіграють у своїх творах співзвучні, актуальні образи, формуючи у такий спосіб унікальний простір мистецької комунікації. «Ідея взаємовпливу й взаємопроникнення мистецтв, розширення їх видових кордонів – одна із центральних у теорії символізму [68, с. 17].

Одним із джерел виникнення модернізму був символізм, який вже в ХІХ ст. проголосив відхід від реалізму в мистецтві, визнаний також одним з чільних «постулатів» модернізму. Символізм, відійшовши від реалізму ХІХ ст., відродив на новому ґрунті ідеї, образи та стильові пошуки попередніх культурних епох (Античність, Середньовіччя, Відродження, класицизм, Просвітництво, романтизм), дав основу для різних модерністських течій.

Як зазначають численні дослідники, основою формування символізму як художнього напрямку стають раціоналізований академізм, ідеалізований романтизм, символіко-алегоричні експерименти прерафаелітів і назарейців, але при цьому не перешкоджали паралельному ствердженню натуралізму й імпресіонізму, створювали «багатоголосну поліфонію» візуальної образності ХІХ століття.

Важливо зазначити, що основоположники символізму, базуючись на ідеалістичній філософії Шопенгауера, роботі Е. Гартмана «Теорії несвідомого» та у поглядах Ф. Ніцше, проголосили основою мистецької творчості символ як таємну ідею, приховану у глибині всіх навколишніх, потойбічних явищ, що її можливо розкрити, збагнути й відобразити тільки за допомогою мистецтва [12, с. 198].

У даному контексті варто дати тлумачення поняття «символізм». Перш за все, це художній і філософсько-естетичний напрям, який зародився в західноєвропейській культурі наприкінці 70-х – на початку 80-х рр. XIX ст. Спочатку він розвинувся в літературі, згодом запанував і в образотворчому мистецтві. Сутність його полягає в цілеспрямованій спробі символізувати зовнішні та матеріальні прояви світу з метою пізнати його трансцендентний зміст. У основі зародження нового руху була задумка звільнитися від повсякденності і повернутися до щирості і чистоти мистецтва минулого, а так само відродити ці якості в сьогоденні. Це був справжній протест проти реальності і натуралізму на користь мріань і уяви. Символізм свідомо відволікався від конкретного історизму, звертаючись до вічності, позачасових категорій мистецтва, переосмислюючи сюжети та образи, ідеї та концепції світової культури [12, с. 203].

Термін «символізм» уперше був введений в обіг французьким поетом Жаном Мореасом у 1886 році в маніфесті – «Le Symbolisme». У своєму ж «Маніфесті» Ж. Мореас намагається систематизувати основні художньо-світоглядні принципи символізму, які хоча і стосуються поетичної творчості, однак практично повністю співвідносяться із сутністю відповідних тенденцій в образотворчому мистецтві. Визнання у символі відправної точки художньої творчості, а також основного джерела й матеріалу для формування образів стає провідною ідеєю світогляду митців–символістів. Це ознаменувало новий напрям не лише в літературі і музиці, але і в живописі [34, с. 105].

Окрім цього, у «Маніфесті символізму» була здійснена спроба окреслити бачення символу прихильниками літературного символістського

руху: «Ключове поняття полягає в органічному поєднанні форми та змісту: форма ніколи не повинна бути пустою, вона завжди має висловлювати ідею, й водночас ідея ніколи не повинна бути «оголеною», вона завжди має бути схованою за сугестивну (гіпнотичну) символічну форму». На думку А. Мокеля: «У символі значення глибоко занурене в образ, розлите в його формах. У цьому бачить А. Мокель його відмінність від алегорії, яка також виражає абстрактне через конкретне, але виражає його шляхом зовнішнього й штучного уподібнення. У символі зв'язок між реальним та ідеальним є внутрішнім і природним, тому виявити перше у другому можливо лише за посередництвом інтуїції й здогадки» [34, с. 110].

Але окрім даного вектору розвитку символістських ідей, що були спрямовані на виявлення у творчості первообразів, першоідей, містичне осягнення світу, завдяки чому митець розглядався у ролі посередника між земним та небесним світом, космосом.

Також існує й інший, індивідуалістично-психологічний, вектор розгортання символізму, який акцентує увагу на створенні нових, індивідуально-неповторних символічних образів, визначених авторською уявою та особливостями внутрішнього світу митця. Ці уявлення були зумовлені підвищеною цікавістю до новітніх на той час психологічних концепцій, які пояснювали специфічні особливості механізмів художньої творчості крізь призму психології. Наприклад, Г. Спенсер в своїй роботі «Основи психології» представляє процеси сприйняття як суто символічні акти: вони не подібні до відображуваних об'єктів, хоча й однозначно співвіднесені із ними». Вчений ставить під сумнів можливість істинного пізнання, оскільки символічні візуальні образи-шифри, що виникають у результаті зорового сприйняття, не є ідентичними об'єктивній дійсності, а є продуктом нашої психічної діяльності [29, с. 310].

На європейських теренах розповсюдження символізму набуло надзвичайно великих масштабів, й, звісно, детально зупинитися на творчих здобутках кожного із його представників у межах даного дослідження не

виявляється можливим. Обираючи логіку висвітлення символістських творів відповідно до характерних тематичних спрямувань, є сенс хоча б описово представити європейські країни та їх художників-символістів задля приблизного з'ясування обсягів впливу цих ідей на творчість тогочасних митців.

Як зазначають мистецтвознавці, модерн, на відміну від символізму, – це стиль, що має певні особливості, які реалізовані переважно в архітектурі та прикладному мистецтві, але найменше у декоративному живописі. На відміну від модерну, символізм не має чітко окреслених стильових особливостей, постаючи лише художнім напрямом із певною системою світоглядних орієнтирів, що в образотворчому мистецтві знайшли своє відображення насамперед у живописі. На думку мистецтвознавця Н. Тішуніної, «модерн є своєрідним естетичним завершенням символізму. В свою чергу, модерн паралельно вбирав у себе духовні тенденції часу: від натуралізму до ірраціоналізму, тому модерн настільки еkleктичний, як і символізм. Символізм як напрям характеризується естетичною програмою, методом побудови художнього образу та стоїть в одному ряду із відповідними напрямами в літературі й театрі. Модерн – стиль, що об'єднує різні види просторових мистецтв. Однак ці типологічно різнорідні явища взаємно перетинаються. Умонастрої та ідеї декадансу включаються до символічного живопису, а модерн завершує певні стилістичні тенденції символізму» [29, с. 342].

Висвітленням питань символізму як самостійного художньо-естетичного напрямку у своїй творчості займалися такі західноєвропейські митці, як Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Жід, С. Малларме, М. Метерлінк, Ж. Мореас, А. Мокель, А. Рембо, Ж.–К. Гюїсманс та ін. На з'ясування специфіки цієї течії були зорієнтовані розвідки таких західних дослідників, як Р. Андрюшіте-Жукене, Н. Григорян, Е. Вільтшнігг, Х. Еггер, Ж. Кассу, Г. Мішо, Ж. П'єро, П. Сорокін, Р. Франц, Ш. Хірш та інші. Над дослідженням цього питання працювали і такі російські науковці, як Л. Бердичевський, І. Гофман, Л.

Гурова, С. Корольова, В. Крючкова, К. Лукічова, А. Русакова, Т. Скрябіна, Н. Тішуніна, А. Флорковська.

Слід зазначити, що символізм був представлений надзвичайно широким колом різнопланових митців у таких країнах: у Франції – це Г. Моро, О. Редон (Рис. Б. 2.1.9.), П. де Шаванн, група «Набі» та ін. Бельгія: Ф. Кнопф, Дж. Енсор, Ф. Ропс, Ж. Дельвиль та ін. В Австрії: Г. Клімт, А. Кубін та ін. Великобританія: О. Бердслі, У. Хоуелл Деверелл, Дж. Уїстлер та ін. Німеччина: Ф. фон Штук, Ф.Келлер та ін. Іспанія: Н. Мартін Фернандес де ла Торре та ін. Італія: Дж. Сегантіні, У.Боччоні та ін. Литва: М. Константінас Чюрльоніс та ін. Норвегія: Е. Мунк, Х. Егедіус. Росія: художники творчих об'єднань «Блакитна Роза» та «Світ мистецтва», М. Врубель, В. Борисов-Мусатов, К. Петров-Водкін, П. Філонов та ін.; М. Реріх; деякі дослідники до когорти символістів відносять В. Кандінського й К. Малевича (представників абстракціонізму). Швейцарія: А. Беклін, Ф. Ходлер та ін. Україна: символічні мотиви наявні у творчості Федора та Василя Кричевських, М. Жука, П. Холодного, тоді як в Чехії: Ф. Купка, А. Муха та інші [28, с. 358].

Безкінечний перелік митців дає нам право стверджувати, що символізм в живописі другої половини ХІХ – початку ХХ ст. не виступав у вигляді ситуативних поодиноких випадків звернення до подібної форми творчої самореалізації, а був достатньо поширеним явищем, численні представники якого є практично в усіх країнах тогочасної Європи. Творчість художників-символістів та її особливості відповідають символічній формі мистецтва у всіх її варіаціях, а визначення основних векторів художніх спрямувань надасть нам змогу узагальнити й систематизувати уявлення про символізм в європейському образотворчому мистецтві.

Таким чином, окресливши особливості символізму як художнього напрямку в живописі, необхідно визначити його характерні прояви у творчості художників-символістів того часу, з'ясувавши, яким чином культурна атмосфера другої половини ХІХ ст. – початку ХХ ст. вплинула на твори цих митців.

У живописі кінця XIX століття спостерігається дві тенденції зображення жіночих образів – це ілюстрація двоїстості їх природи, наявності в них як божественної, так і демонічної сутності, а також містична символізація вічної жіночості, яка згодом буде домінувати й у творчості російських символістів, у значній мірі завдячуючи містичній софійології Володимира Соловйова.

Розглянемо одну з найбільш поширених інтенцій, яка надзвичайно приваблювала художників-символістів: звернення до містично-релігійної проблематики, що, на відміну від попередніх періодів, зовсім не обмежувалась християнськими сюжетами, які, з одного боку, не зникали у роботах символістів, але з іншого – набували абсолютно своєрідних, неканонічних, авторських ознак й інтерпретацій. Усвідомлення своєї посередницької місії у відкритті божественних, космічних вимірів шляхом їх унаочнення, візуалізації в художніх образах доповнювалось виявленням у цих образах власної, індивідуально-психологічної сутності. «Авторів цікавив не тільки світ «видимий», «матеріальний», а й світ позасвідомого, трансцендентального. Вони хотіли розширити й ефект сприйняття картини, не обмежуючись буквальним зображенням» [8, с. 25].

У ході проведеного дослідження було встановлено, що ірраціоналістична концепція А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, символіко-алегорична й символіко-реалістична образність творів романтиків, прерафаелітів й назарейців закладають основу відходу від примату наукової раціональності й створюють необхідні передумови для оформлення символізму у самостійний художній напрям. Після оформлення символізму в самостійний художній напрям були сформульовані основні принципи й художні спрямування митців-символістів, для яких художник поставав посередником між двома світами – горнім та земним, а також візуалізатором символічного змісту власного внутрішнього світу. Визначено, що символізм був спрямований на синтез мистецтв, що сприяло взаємопроникненню та взаємовпливу літератури, образотворчого мистецтва, музики, театру й філософських рефлексій [8, с. 29].

Слід зазначити, що прерафаеліти внесли багато цікавих і сміливих змін у тогочасний європейський живопис. Їх бажання відійти від класичних, усталених зразків підштовхнуло прерафаелітів по-іншому подивитись на навколишній світ, в якому особливе місце вони відвели жінкам. Ідеальна дівчина для прерафаелітів це – тендітна, білолиця, струнка, витончена, висока дівчина з доволі крупними рисами обличчя, з пишним, довгим, струїсто-золотавим волоссям, неначе напівжива, легка, загадкова – образ, який не вписувався у рамки краси тогочасної Англії: пишність, як у жіночому стані так і в одязі, волосся хитро-заплетене у різноманітні зачіски. Художники переосмислюють не тільки зовнішність жінки, але і її внутрішній світ, вказуючи на те, що жінка має право відчувати інтимне бажання і пристрасть, яка часто стає згубною і навіть призводить до трагічної загибелі.

Символіка прерафаелітів використовувалась саме для того, щоб глядач краще зрозумів ідею картини, сюжет, характер персонажів, їх внутрішній світ. Це добре видно у роботі В. Ханта «Пробуджений сором». На перший погляд, картина має дуже простий буденний сюжет: сонячний день, затишна кімната, подружня пара за піаніно наспівує пісню. Але саме завдяки численным символам, якими наповнена робота і які доволі виразно підкреслені, перед глядачем відкривається зовсім інший зміст. На картині зображені заможний сановник зі своєю коханкою, на що вказує відсутність обручки на безіменному пальці дівчини. Про те, що дівчина – проста утриманка свідчить кинута на килим рукавичка, пара якої вдягнута на руку чоловіка. Це означає, що сановник, порушуючи усталені у вищому суспільстві норми поведінки, торкався до незаміжньої дівчини без рукавичок. Пісня, яку наспівує чоловік, це знайома дівчині мелодія її дитинства, яка навіює їй ностальгічні спогади та пробуджує сором за її теперішнє життя [52, с. 12].

Велике значення художник В. Хант у полотні «Пробуджений сором» надавав таким символам: недоплетений гобелен на передньому плані указує на жіноче гріхопадіння, заплутаність життя і вчинків молодої коханки, її відмову дівчини від ролі дружини та берегині сімейного вогнища, в умовах, що

склалися. Кіт, який грається з пташкою неподалік пари, символізує образ чоловіка, який цупко тримає дівчину, та бавиться з нею, допоки вона йому не набридне. Але, будучи, в якійсь мірі, романтиком, автор залишає героїні картини надію на визволення з цієї пастки, зображуючи яскраве, сонячне світло у вікні.

Аналогічне трактування символічного жіночого образу прослідковується в живописі Едварда Берн-Джонса, якого вважають «останнім прерафаелітом». Митець захоплювався сюжетами грецької міфології, тому у своїх роботах зображує загадкових, довговолосих красунь, але на відміну від своїх колег, які прагнули передати у роботі більш реалістичне оточення, він поміщає персонажів своїх полотен у таємничі, страхітливо-містичні місця, які підкреслюють тендітність жіночого образу (Рис. Б. 2.1.4.).

У серії робіт «Пігмаліон» художник Е. Берн-Джонс зображує відчужену, меланхолійну героїню, яка у буквальному сенсі ніби перебуває між реальним, живим та невідомим, потойбічним світом. Також автор зацікавлений темою чистого, справжнього кохання. У роботі «Кейті Левіз» (Рис. Б.2.1.5.) митець демонструє глядачеві не тільки зовнішню красу дівчини, якою зачарований африканський король Кофетуа, а, перш за все, акцентує увагу на глибокому внутрішньому світі, чистоті, доброті, співчутливості героїні, які остаточно полоняють серце короля. Перераховані роботи, служать яскравими зразками, що демонструють особливий символічний жіночий образ, який внесли у свої полотна митці прерафаеліти [43, с. 36].

Отже, художники прерафаеліти відмовились від усіх традиційних тогочасних канонів, натомість вони створили свій, новий ідеал краси, який асоціювався у художників з добою середньовіччя та раннього Ренесансу, що і стала їхнім джерелом натхнення. Новий образ жінки був поєднанням простоти, таємничості, меланхолійності, відчуженості та величі.

Вищесказане дає підстави для висновку, що в добу модернізму спостерігалися чотири основних принципи в зображенні фігури, які додають енергії виразній передачі жіночого образу у внутрішньому стані буття. Вони

можуть бути не заключними або цілісними, але є необхідними для кращого уявлення. Ці принципи наступні: а) сінстетична форма «почуття – сприйняття», розвиваючись з чуттєвих відчуттів задоволеності, примітивних захоплень (імпресіонізм, фовізм, експресіонізм (Матіс, Моне, Ренуар, Дерен));

б) кінстетична форма: «процес пізнання на дотик та свої відчуття від безпосереднього контакту, взаємодії (абстрактне мистецтво, футуризм (Кандінський, Боччоні));

в) кріпстетична форма співпереживання – страху, що супроводжує занепокоєнням і біллю, відчаєм від страждання (постімпресіонізм, експресіонізм групи «Мост», сюрреалізм, дадаїзм (Е. Мунк, Дж. Енсор, Ван Гог, П. Пікасо (Рис. Б. 2.1.23.);

г) поребрстетична інтелектуально-логічна форма, взаємоперехід контурів, про динаміку та дизайн (кубізм, конструктивізм, футуризм (П. Пікасо, К. Малевич,)) [39, с. 624].

Історично вийшло, що мистецтво раніше асоціювалось з естетичними поняттями краси, чистоти та порядку. Руйнування даної відмінності є важливим аспектом сучасного мистецтва. Важливою характеристикою постмодернізму є комбінація, випадковість, антиформа, переслідування комерційної мети, мистецтво за для збагачення, прагнення спровокувати інтелектуальну співучасть глядача, розбудити повсякденну свідомість, пропонуючи радикально новий метод осмислення світу [47, с. 21].

Епоха постмодернізму породила нові тенденції в мистецтві (змішування стилів, еkleктизм, симулятивність, цитатність, колажі, пародіювання, відсутність глибоких смислів тощо), які також ускладнюють комунікацію, і не лише тому, що таке мистецтво вимагає підготовленого глядача (знання цитат, стилів тощо), але й з огляду на те, що художник убачає своє завдання не в донесенні смислу, а в емоційному впливі [31, с. 58].

Постмодернізм зосередився не на відображенні, а на семіотичному моделюванні дійсності, експериментуючи зі штучною знаковою реальністю. Таке мистецтво значно складніше підлягає аналізу з використанням звичних

естетичних і мистецтвознавчих методів. У цій ситуації метод семіозисного аналізу слід розглядати як універсальний спосіб осягнення деструктивного художнього простору. Таким чином, у постмодернізмі була спроба витравити з уявлень про фігуру в мистецтві минулого загальний об'єктивний початок, який перетворює в продукт роздумів і переживань, тобто надати сенсу і ясності загадковим прийомам у зображуваних фігурах в сучасному мистецтві. Художник ХХІ століття має невичерпні можливості, творчі потреби в житті, що перетворилися в непередбачені імпульси нікуди не направленої енергії. Митець знехтував статусом, принципам, професіоналізмом – його місце зайняв початківець, який опанував хаос. Він розгублений, не має ні цілей, ні задач і знаходиться в протиріччях.

Завершуючи огляд мистецтвознавчих публікацій, ми дійшли таких висновків, що символізм був поширеним художньо-естетичним напрямком живопису, численні представники якого були практично в усіх країнах тогочасної Європи. Творчість художників-символістів та її особливості відповідають символічній формі мистецтва у всіх її варіаціях, а визначення основних векторів художніх спрямувань надало нам змогу систематизувати символічні жіночі образи та узагальнити уявлення про історико-культурні передумови виникнення західноєвропейської модерністської течії кінця ХХ століття.

2.2. Тенденції символізму в творчості російських художників

На початку ХХ століття в російському образотворчому мистецтві спостерігається така закономірність: поєднання художніх пошуків у загальне русло з західноєвропейськими. Дана тенденція зумовила в Росії відкриття виставкових зал для нових витворів європейського мистецтва: імпресіонізму, символізму, фовізму, кубізму. Після 1915 р. Москва стає столицею новаторського мистецтва, завдяки тому, що відкриваються величезні галереї та приватні колекції сучасного живопису. З 1916 по 1921 роки формуються

авангардні течії в живописі – об'єднання «Бубновий валет», яскравими представниками є такі митці як А. Лентулов, Н. Удальцова; гурток «Супремус» (К. Малевич, О. Розанова та Л. Попова) [78, с. 245].

Проте, революція 1917 р. змусила переосмислити та переглянути умови творчої роботи: живописці перенесли новаторські експерименти із замкнутого простору майстерень на відкриті майданчики міських вулиць. В свою чергу, відкривалися художні вузи, також заснувалися в Москві Інститут художньої культури та Вищі художньо-технічні майстерні.

Як зазначають дослідники російського символізму, його зв'язок і органічна спорідненість із західноєвропейською символістською традицією є беззаперечними, російські митці знаходилися під потужним впливом своїх попередників, постійно звертаючись до тем і образів їх творчої спадщини. На думку мистецтвознавця І. Гофмана: «В російському варіанті символізму знайшли відображення загальноєвропейські тенденції. Але разом із цим він вніс у загальний потік цього художнього напрямку свої барви, свої національні риси. У ньому виявилися особливості російського фольклору з його яскравим декоративізмом, глибока релігійність національної свідомості» [78, с. 247].

Аналогічне трактування російського символізму притаманне художньому об'єднанню «Світ мистецтва», що з'явилося в Петербурзі у 1898 році на чолі із митцями О. Бенуа та С. Дягілєвим під егідою однойменного журналу: «Усі найважливіші його тенденції перепліталися із західноєвропейськими теоріями, заснованими й реалізованими на практиці західноєвропейськими художниками» [48, с. 65].

З кризою народницького руху, в 1890-ті роки, «аналітичний метод реалізму ХІХ ст.», як його називають у вітчизняній науці, себе зживає та багато художників-передвижників переживали творчий занепад. Це слугувало створенню нової генерації митців, що були розчаровані в офіційно підтриманому академізмі, який за спрямуванням критично відносився до демократичного світогляду.

Для нових художніх російських течій були властиві інші способи самовираження, ніж у передвижників, інші форми художньої творчості – в образах суперечливих, ускладнених і відображають сучасність без ілюстративності. Такі особливості зберігалися та розвивалися в реалістичних традиціях російського мистецтва В. Перова більше всього в Московському училищі живопису, ліплення і зодчества, завдяки викладацькій діяльності таких художників, як В. Іванов, К. Коровін, В. Серов та інші. Усі види мистецтва – живопис, театр, музика, архітектура виступили за оновлення художньої мови, за високий професіоналізм. Такі зміни у суспільному житті породили безліч течій, об'єднань, угруповань, зіткнення різних світоглядів і смаків, також універсалізм цілого покоління художників, які виступили після «класичних» передвижників [53, с. 87].

Велику роль у популяризації вітчизняного мистецтва відіграла діяльність творчого об'єднання художників «Світ мистецтва». Заснували дане об'єднання такі митці: А. Бенуа та С. Дягілев у 1898 р. та проіснувало до 1924 року. Кращі художні сили зосередились в Петербурзі, де розпочалося друкування власного журналу, а головним гаслом даного об'єднання було: «Мистецтво заради мистецтва», що слугувало в подальшому поштовхом для розвитку виставкової діяльності, станкового живопису, декоративного та прикладного мистецтва. У живописі та графіці «Світу мистецтва» характерними особливостями були: витончена декоративність, стилізація, орнаментальність, також створення нової книжкової графіки, естампу, театральної декорації. На відміну від предметного, практичного живопису передвижників приходять мистецтво, яке орієнтоване на вирішення внутрішніх мальовничих, а не зовнішніх соціальних проблем [54, с. 45].

Перейдемо до наступного вектору, що включає в себе звернення до етнонаціонального колориту різних культур у творчості митців символістського руху. Як вже було зазначено, російські митці, окрім наслідування західноєвропейським тенденціям, зверталися й до своєрідних національних тем, вводячи їх у сюжети та образи картин. У живописі М.

Врубеля цей колорит виявляється в символічних образах «Богоматір з немовлям» (Рис. Б. 2.2.6.), «Царівни Лебідь», «Портрет артистки Н. Забели-Врубель» (Рис. Б. 2.2.7.) тощо, що відсилають нас до сюжетів слов'янської міфології й російських казок [45, с. 14].

Аналізуючи жіночий образ в роботі Михайла Врубеля «Царівна Лебідь», художник зобразив символ епохи – далекий, неземної, що вабить, крихкий, люблячий, втілює торжество любові, як казка. Ось лебідь обернувся і просить: спаси мене, інакше так і залишуся з крилами та піду назавжди. Таку таємницю-жінку художник розкрив за допомогою детальної прописки обличчя, кокошника. Є в такому жіночому образі і зречення від земного, і бажання в ньому, земному, залишитися, знайти щастя.

Концепції російських символістів (В. Іванов, А. Бєлий, М. Бердяєв, П. Флоренський та ін.), які акцентують увагу на посередницькій місії митця, що завдяки символічним творам мистецтва забезпечує зв'язок між божественним та земним світом. Відзначена важлива роль досліджень О. Лосєва та С. Аверинцева, які формулюють специфіку художнього символу й прояснюють механізми його функціонування у сфері образотворчого мистецтва. Ґрунтовне й багатовекторне дослідження особливостей російського символізму здійснила А. Русакова у своїй праці «Символізм в російському живописі» [5, с. 227].

Період початку ХХ століття виявився переломним для живопису, який з блискавичною швидкістю, не тільки наздогнавши, але і багато в чому випередивши основні європейські художні школи, здійснив перехід від старих принципів аналітичного реалізму до новітніх систем художнього мислення. Початок модернізму поклали декадентство (фр. *decadence*) – розклад, занепад і символізм. У символістів основою художньої творчості став образ – символ. Образ – символ відображає як би містичні таємничі сили або ж недосяжні ідеали [21, с. 84].

Окремо слід звернути увагу на те, що в основі концепції російського символістського світогляду є:

- 1) постулат про існування за світом видимих речей іншого світу справжньої реальності, яку наш світ смутно відображає;
- 2) всі події, що відбуваються – від грандіозних до незначних, що трапляються у житті людини, – символісти вважають породженням ланцюга причин, прихованих від повсякденної свідомості;
- 3) обезцінення людського розуму з його схильністю помилятися, єдиним, що дозволяло підняти покривало ілюзорного світу – момент прозріння, що виникає під час творчого акту [21, с. 87].

Багатий світ романтичної символіки використовувався художниками у спробах створити художні ансамблі, що відповідали естетичним установкам стилю модерн. Перейдемо до більш детального вивчення особливостей живопису майстрів творчих об'єднань, який справив величезний вплив на формування нового стилю в Росії – «модерн», який виникає у зв'язку з прагненням подолати еклектизм (від. грец. відбір, сукупність) буржуазної художньої культури ХІХ століття.

Ідеологічною основою виникнення модерну стали філософсько-естетичні погляди Ф. Ніцше, А. Бергенсона. На думку теоретиків модерн повинен був стати стилем життя нового суспільства, створити навколо людини цільну, естетично насичену предметно-просторове середовище. Образотворче та декоративне мистецтво модерна відрізняють поетика символізму, декоративний ритм гнучких текучих ліній. Символізм є теоретичною базою модерну [42, с. 166].

Основними відмінностями стилю модерну від символізму є те, що модерн охопив всі види пластичних мистецтв – архітектуру, живопис, графіку, декоративно-прикладне та театральне-декоративне мистецтво. Також значне місце в художній практиці займав орнамент, особливо рослинний, а квітова гама модерну була переважно холодних і бляклих тонів. Основними особливостями даного стилю були: наявність внутрішньої суперечливості у орієнтуванні на вишуканий, витончений смак; поширення ідей створення єдиної художньої оформленої предметно-побутового середовища, виключне

значення особливих принципів формоутворення; програмний універсалізм митців, що займаються різними видами художньої діяльності. Це чітко проявилось у творчості майстрів російського об'єднання «Світ мистецтва», багато з яких були одночасно живописцями, графіками, модельєрами: К. Сомів, Л. Бакст, М. Добужинський, А. Бенуа. В модерні образотворчого мистецтва найбільш видатними художниками є М. Врубель, В. Васнецов, М. Нестеров, А. Головін, В. Борисов-Мусатов, Е. Полєнова, І. Білібін [542, с. 198].

Інший вектор, широко розповсюджений у символістських колах, спрямований на створення протилежного «роковій» жінці образу – образу романтичного і витонченого, образу «прекрасної дами», музи й благочестивої красуні. Він присутній у роботах багатьох європейських символістів, у тому числі й представників групи «Набі», російських художніх об'єднань «Блакитна роза», «Світ мистецтва», яким надзвичайно близькою була ідея В. Соловйова про Софію – Вічну Жіночість, що відкриває божественну мудрість цьому недосконалому світу в жіночій іпостасі.

Зазначимо, що об'єднання московських художників-символістів «Блакитна роза», яке проіснувало з 1907 по 1910 р. Було засновано під егідою символістського журналу «Золоте руно». До складу об'єднання входило шістнадцять живописців: М. Кримов, П. Кузнецов, М. Сарьян (Рис. Б. 2.2.8.), М. Сапунов, С. Судейкін, М. Феофілактов, А. Фонвізін та ін. У своїх роботах вони синтезували декоративізм М. Дені й А. Матіса (Рис. Б. 2.2.12.) з іконою, лубком, парсуною, елементами мистецтва Сходу» [42, с. 263].

Дещо інакше, обстояли справи з інтерпретації символічного жіночого образу в російському живописі першої половини ХХ століття. Передусім з'являються мотиви андрогінності, причому спектр їх рецесії істотно розширюється. В образотворчому мистецтві прикладом може стати творчість М. Шагала – одного з найвідоміших художників-авангардистів свого часу. Ряд творів художника демонструє символічну андрогінність як ідею любові – злиття двох в єдине ціле. Закохані пари на картинах М. Шагала представляються як єдина істота, подібна до споконвічного платонівського

андрогіна. Сюди можна віднести роботи «Посвята Аполлінеру» (Рис. Б. 2.2.10.), «Наречені і скрипаль», «Бела з білим коміром» (Рис. Б. 2.2.11.), «Прогулянка» тощо. Російський театрознавець Н. Апчинська описує роботу художника над оформленням балету М. Равеля «Дафніс і Хлоя»: «Крім ескізів костюмів, М. Шагал створює дивовижну завісу, головне враження від якої – «синява моря і неба: На цьому тлі зображені закохані, чії фігури з'єднані в одне витягнуте по вертикалі тіло, подобу споконвічного андрогіна» [24, с. 172].

У творах М. Шагала присутня біблійна символіка, а чоловік і жінка уособлюють Адама і Єву. На думку французького філософа, мистецтвознавця Г.Башляра, художник «не поділяє чоловіка і жінку в час спокуси». Єва і Адам для нього «первородно єдині», а поділ відбувається в результаті гріхопадіння. Таким чином, ми бачимо повернення до Платонівського міфу. Андрогін у творчості М. Шагала цінний саме своєю символічністю – він виражає певну ідею (мотив кохання) і не тільки не зводиться до анатомічного гермафродитизму, але і за семантичною наповненістю протиставлений йому.

Таким чином, нами були відзначені загальні тенденції символізму в дослідженнях російських символістів таких як О. Лосєва та С. Аверинцева, А. Белого, М. Бердяєва, П. Флоренського. Також ми проаналізували специфіку символічного жіночого образу й прояснили механізми його функціонування у сфері живопису. Висвітлені також й інші концепції зарубіжних та вітчизняних авторів, які досліджують особливості символізму в своїх розвідках, акцентуючи увагу на посередницькій місії митця, що завдяки символічним творам мистецтва забезпечує зв'язок між божественним та земним світом.

2.3. Особливості символізму в період українського національного відродження

Як вже було показано у попередніх підрозділах символізм як західноєвропейська модерністська течія надзвичайно відчутно вплинула і на

творчість українських митців, які додали в етнонаціональну тематику свого неповторного колориту. Серед українських дослідників проблеми символізму як художнього напрямку розглядали М. Битинський, П. Говдя, В. Личковах, Б. Лобановський, І. Остащук, О. Федорук, Т. Шевчук та інші. На думку академіка–секретаря відділення теорії та історії мистецтв Академії мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора О. Федорука, «європеїзація українського мистецтва, включення його в стильові потоки європейського мистецького менталітету фактично беруть початки в перші десятиліття ХХ століття» [32, с. 124].

Образ жінки – один із центральних в українському живописі першої третини ХХ ст., який іще з архаїчних часів несе в собі сакральне наповнення. Семантика образу в українському мистецтві – матір, земля, батьківщина, природа, жіноче начало, урожай, охорона домашнього вогнища, берегиня, продовження роду, втілення миру; пори року зображають у вигляді жінок різного віку.

Приймаючи ці вихідні, важливим кроком у нашому дослідженні буде прослідкувати особливості розвитку новітніх течій в українському мистецтві першої третини ХХ ст. Зазначимо, що мистецтвознавці виокремлюють два шляхи перебігу символізму в період національного відродження. Перший полягав у запозиченні провідних ідей із Західної Європи майже без змін (як-от футуристи), другий – у творенні нових художніх напрямів на основі власних традицій (до прикладу, школа М. Бойчука).

М. Бойчук і його учні сформували своєрідну школу «неовізантизму», яка була покликана відроджувати давні традиції іконопису та мистецтва Київської Русі. Виникла ця група митців–одномумців ще під час їхнього перебування в Парижі 1907 р. Своїми творами, виставленими в Салоні незалежних 1910 р., бойчукісти викликали неабияке зацікавлення французької публіки й критики, що позначилося в численних публікаціях. «Вони не мають наївності звертатись до примітивів. Мудро та дійсно людяним почуттям реальності, вони знаменно продовжують напрямок старих іконописців» [56, с. 12]

Михайло Львович Бойчук не тільки володів глибинними знаннями фольклору, але й синтезував народні витoki та джерела із світовим рівнем розвитку образотворчого мистецтва в його художній манері. Школа М. Бойчука включала в себе широку систему мистецьких поглядів, ідейних принципів й методики роботи в різноманітних куточках світу, де побував майстер: в Парижі, у Львові, Одесі, Харкові та Києві.

Ще у 1908 р. в паризькій майстерні М. Бойчука збиралися і працювали разом художники М. Касперович, С. Сегно, С. Налепинська, С. Бодуен де Куртене. А вже в травні 1910 р. на виставці в «Салоні незалежних» з'явилися вісімнадцять колективних робіт «школи Бойчука» під загальною назвою «Відродження візантійського мистецтва». Відтоді митців – сподвижників Бойчука і почали називати «неовізантисти» (тобто нові візантисти). У цих невеличких, написаних на дерев'яній основі темперою по золоченому тлі (традиція ікон українського бароко) портретах і композиціях українська старожитність проглядала через вишуканий візантійський живопис (Рис. Б. 2.3.13.). Натомість М. Бойчук наполягав на тому, що українське образотворче мистецтво не тільки на початку формування розвивалося під впливом візантійського, але й було дуже близьким до нього – все це було відображено у роботах митця [41, с. 240].

Слід звернутися до дослідження українського мистецтвознавця Н. Ковальчука «Символічні структури етнокультурного процесу в Україні». У своїй дисертаційній роботі вчений акцентує увагу на те, що «характеристикам української культури суттєво відповідають софійність, кордоцентризм, розуміння природи (землі) як материнського початку буття, свобода як особиста гідність людини, образ шляху (дороги) як втілення долі. Ще в одній роботі М. Шумка «Символізм у філософській культурі України» також визначає основні символи української ментальності, якими «є символи світла, софійності, людини, слова, серця (душі)» [19, с. 318].

Одним із фундаторів символічних спрямувань в сучасному українському живописі є нині професор, академік НАМУ, народний художник – Микола

Стороженко. Він є лауреатом державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, засновником школи сучасного сакрального живопису й керівником «Майстерні живопису та храмової культури» НАОМА. Одним із потужних спрямувань у лоні новітнього українського символізму є сучасний сакральний український живопис, який поєднує дух минулого із сучасним художнім світобаченням [27, с. 18].

На думку М. Стороженка, провідники нетлінності небесної матриці бароко, його вертикалі ліхтарем Діогена розкодовують таїну бароко і ширять його горизонталь необароко на вічній землі, зокрема на землі України. Провідне значення в сакральній творчості майстра відіграє символ Трійці (Волі), яке відсилає нас до архетипових основ української ментальності (Рис. Б. 2.3.14.). На думку майстра, «триєдність світосприйняття українським народом є його потребою, природою. На відміну від інших народів і держав, наші служителі української православної церкви саме «Трійцю» розташовують в центрі храму, бані, як ознаку української відкритості, єдності, вселюбові. М. Стороженко займався розписами «Трійця» у київській церкві Миколи Притиска в період з 1997-го по 2000 роки, втілюючи у них своє національне неповторне символічне світовідчуття [41, с. 245].

Одним із найулюбленіших учнів майстра Миколи Стороженка був Олексій Анд, який вперше використав поняття «асоціативний символізм» у контексті сучасного живопису. Саме такий художній вектор є наступним в структурі розгляду сучасного українського символізму.

Перейдемо до визначення характерних особливостей асоціативного символізму О. Анда, який стає основою світорозуміння й фундаментом художньої творчості митця. У своїх роботах художник використовує не тільки різні техніки, світло-тонові варіації, але й практично уникає чітких ліній, позначень предметів, осіб, силуетів. Художник навмисно створив ефект «серпанку» задля гармонійного єднання всіх смислових елементів картини. При цьому О. Анд усвідомлено провокує реципієнта на участь у процесі співтворчості, підштовхує до виникнення нових асоціацій, які не обмежені

стереотипами та умовностями. Митець намагається відійти від формального традиційного розуміння символів завдяки зміщенню акцентів із завчасної визначеності на багатоплановість вільної композиції, надаючи глядачеві повну свободу власного тлумачення побаченого [36, с. 202].

Можна виділити кілька векторів у творчості автора, дослідження яких дасть можливість вибудувати цілісну картину змістовної суті асоціативного символізму.

Перший вектор має метафоричну назву «У пошуках взаємозв'язку». Діалектична єдність і боротьба протилежностей – традицій і новацій – невпинно стимулюють процес творчого пошуку, який не дає автору можливості задовольнитися вже досягнутим і підштовхує до все нових і нових експериментів, у результаті чого виникають картини із використанням інсталяцій – об'ємних елементів, гармонійно вписаних у сюжет картини.

Завдяки інсталяціям досягається можливість ще більшою мірою залучити глядача до процесу «гри» із вільними асоціаціями. У когось підвішені на мотузках загадкові деталі на картині «У пошуках взаємозв'язку» асоціюються з древніми сувоями, що містять відповіді на питання про сенс нашого існування, у інших – із веретеном, що спітає нитки людських умовиводів. Загадкові ж мішечки на картині «Homo! Sapiens?», що мають різне внутрішнє наповнення – від монет до паперових записок, вибухають у нашій уяві цілою низкою різноманітних, несхожих смислів. Хтось бачить в них таємничу суть кожного з нас, приховану за щільною оболонкою «мішечка» нашого тіла, у когось цей асоціативний ряд рухається в іншому напрямку [69, с. 140].

На думку автора, саме цикл робіт із використанням інсталяцій максимально точно відображає уявлення художника про «асоціативний символізм», саме у цих роботах, за його словами, проявляється оригінальний, авторський почерк, відмінний від усього того, що вже створювалося раніше у лоні символізму (Рис. Б. 2.3.16.).

Другий вектор – «Хранителі Давнини» (Рис. Б. 2.3.17.). Він відображає інтенцію автора до пошуку своїх витоків, пошуку самого себе у лабіринтах минулого, пошуку втраченої культури й духовності.

Третій вектор має назву «Симфонії земних структур». Всесвітня гармонія, єднання смислів, всезагальний взаємозв'язок символічно народжуються в медитативному звучанні живописної серії «Симфонія земних структур». Занурюючись у споглядання цих полотен, ми починаємо відчувати себе частиною всесвіту, що розмірено живе за законами світобудови. Галактичні пульсації, що випромінюють неземне сяйво, народжують в уяві автора містичні жіночі образи – символи вічної жіночності (Софії) й краси, втілені у роботах «Pulsation Alpha», «Pulsation Gamma», «Занурення у позасвідоме». Цей світ сновидінь і марень абсолютно по-іншому відкриває нам сферу позасвідомого, яка, з'являючись на світ із надр фрейдівського психоаналізу, переходить на якісно інший, що не вичерпує себе фізіологізмом, рівень. Воно стає позасвідомим більш високого порядку, позасвідомим, в якому містяться не тільки наші витіснені бажання й потяги, тваринні інстинкти й страхи, а сферою, завдяки якій людині відкривається неземне, божественне [69, с. 144].

Під впливом польського наставника – представника стилю модерн С. Виспянського (Рис. Б. 2.3.18.). на початку ХХ ст. починає формуватися символічна мова українського художника М. Жука, в якій органічно поєднуються декоративно-національна орнаментальність й глибинна символічність сюжетів. Відзначимо, що у численних панно майстра М. Жука поряд з такими фантастичними образами, де, наприклад, поєднуються улюблена сецесіоністами лілея та крила дивовижного птаха (що є символом Благовіщення), ототожнюються, хоча й стилізовані, близькі серцю простого народу польові квіти, чорнобривці, жоржини (Рис. Б. 2.3.19.). Також символічним змістом наповнена робота художника під назвою «Чорне та біле», де два янголи із чорними та білими крилами в оточенні орнаментальних

потоків соняшників і чорнобривців на фоні живописних краєвидів постають уособленням двох начал, двох стихій цього світу.

Взагалі, як уже зазначалось, до міфологеми андрогіна зверталися багато митців символізму. Характерно також, що андрогінність знайшла своє місце у сучасному українському мистецтві, що свідчить не тільки про взаємовпливи із європейською культурою, але й про внаціональність андрогіну як символу. В 1913 році в Культурному центрі при посольстві України у Франції, проходить виставка української художниці Дар'ї Скорубської «Андрогін» (Рис. Б. 2.3.20.). Проект являє собою зображення «чоловічих тіл, закутих у жіночу символіку, пластику, естетику. Вульгарність поз змагається з думкою, що це Божество (первородний Адам), абсолютно її не виключаючи» [24, с. 171].

У результаті проведеного дослідження нами були визначені основні вектори розвитку сучасного українського символізму, а саме: сакральний необароковий символізм (М. Стороженко, представники школи сакрального живопису); асоціативний символізм (О. Анд, О. Владіміров, С. Марус, та ін.); гротескний символізм (Л. Бернат та ін.); етнонаціональний символізм (О. Сухоліт, М. Малишко (Рис. Б. 2.3.15.), М. Примаченко, А. Роговий (Рис. Б. 2.3.24), митці регіональних шкіл тощо); абстрактно-містичний символізм (О. Петрова, О. Клименко (Рис. Б. 2.3.21.), Б. Єгіазарян, С. Ільїн (Рис. Б. 2.3.22.)). Здійснений аналіз творчості молодих художників-символістів свідчить про потужні перспективи розвитку символізму на українських теренах.

Висновки до розділу 2

У ході дослідження було проаналізовано основні принципи й художні спрямування митців-символістів після оформлення символізму в самостійну західноєвропейську модерністську течію кінця ХХ століття.

Уточнено, що поняття декадансу відображає загальнокультурну атмосферу другої половини ХІХ – початку ХХ століття; поняття модерну

визначає стиль, а символізм являє собою напрям, що має свої світоглядні й художні принципи, але не передбачає наявності будь-яких стилістичних ознак.

Епоха модерну завершила найбільший цикл розвитку мистецтва. Проте потяг до краси, гармонії людини і природи, до пошуків монументально-декоративних форм, перетворювали саме людське середовище на відкрите протиставлення техніцизму, надавали цьому стилю неповторності, зробили його загадкою ХХ століття.

Також були визначені провідні вектори спрямування творів художників-символістів, серед яких виділені містико-релігійні мотиви, звернення до тем демонізму, проблеми життя та смерті, створення ідеалізованого жіночого образу, етнонаціональні символізації.

Таким чином, починаючи із творчості прерафаелітів, у західноєвропейському живописі спостерігається дві тенденції зображення символічних жіночих образів: це ілюстрація амбівалентності їх природи, наявності в них як божественної, так і демонічної сутності. Також містична символізація вічної жіночності, яка згодом буде домінувати й у творчості російських символістів завдяки містичній софійології В. Соловйова.

Образотворче мистецтво ХХ століття майже із самого свого початку починає рухатися у бік дегуманізації та десимволізації, що у решті решт призводить до перевтілення символу в симулякр й кардинальної зміни орієнтиру. Особливою ж популярністю користується образ жінки, який іще з архаїчних часів несе в собі сакральне наповнення: матір, жіноче начало, берегиня, продовження роду.

У другій половині ХХ ст. починається формування змішаної форми мистецтва у її постмодерному виді, що характеризується повним полістилізмом й інноваційністю форм. Одночасно з новітніми технологіями, такими як медіа-мистецтво відбувається тотальне «цитування» та герменевтичне звернення до класичних і символічних форм у новому контексті. Така максимальна раціоналізація мистецтва характеризується колажністю, деконструкцією та різними видами акціонізму тощо.

РОЗДІЛ 3.

ЗАСТОСУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ДЛЯ ОПТИМІЗАЦІЇ НАВЧАННЯ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

3.1. Мультимедійна презентація як засіб підвищення ефективності навчального процесу

Сучасний розвиток освіти спонукає до оновлення методів і прийомів навчання, особливо впровадження інформаційних технологій в навчальний процес. Через те, що ми живемо в світі медіа, в якому розширюються системи масових комунікацій, «інформаційного» вибуху, виникає потреба в освіті, мета якої полягає у формуванні «особистості, здатної читати, аналізувати, оцінювати медіатекст, займатися медіаторчістю, засвоювати нові знання за допомогою медіа». Тому використання інформаційно-комунікаційних технологій в навчальному процесі є актуальною проблемою сучасної освіти. Проникнення сучасних інформаційних технологій в освітню практику, відкривають нові можливості – це ефективний, потужний і багатофункціональний засіб художньо-творчого розвитку студентів.

Важливо зазначити, що інформаційні технології привчають студента правильно орієнтуватися в інформаційному середовищі та в подальшому використовувати їх в своїй методиці викладання предметів художньо-естетичного циклу. До проблеми покращення ефективності викладання дисциплін художньо-естетичного напрямку через застосування інформаційних технологій зверталися такі науковці: Н. Беявіна, С. Ковальова, І. Красильников, Є. Орлова та інші.

Для більшого розуміння питання розглянемо поняття «технологія» в педагогіці, яке стало вживатися у зв'язку зі зростаючою роллю інформаційних технологій. Якщо звернемося до джерел виникнення поняття «технологія», то ми зафіксуємо, що воно походить із двох грецьких слів: «*tehne*» мистецтво, майстерність і «*logos*» слово, навчання. Термін «технологія» виникло у світові

педагогіці як протиставлення існуючому поняттю «метод» і вказує на конкретні способи і засоби здійснення професійної діяльності та, з іншого боку, на результати, а в педагогіці стало вживатися у зв'язку зі зростаючою роллю інформаційних технологій. Ступінь досягнення поставленої мети за допомогою зазначених засобів і дій характеризує майстерність педагога [15, с. 231].

Привертає увагу спроба вченої О. Цодікової систематизувати завдання інформаційних технологій у навчальному процесі вищої школи: надання можливості кожному студенту розуміти й рефлексувати з приводу того, що він знає і думає; вироблення життєвих цінностей. Важливим є те, що завдяки створенню атмосфери співпраці, взаємодії посилюється розвиток комунікативних якостей і здібностей студентів. Отже, створення комфортних умов навчання, пробуджують в кожного студента відчуття своєї успішності, інтелектуальної спроможності, захищеності, неповторності, значущості [67, с. 15].

Важливо зазначити, що використання інформаційних технологій дозволяють підвищити ефективність викладання предметів художньо-естетичного циклу, завдяки таким чинникам:

- 1) новизна роботи з комп'ютерною технікою. Технічні засоби навчання створюють додатковий інтерес студентів до занять;
- 2) робота з комп'ютерною технікою, технічні засоби навчання спонукають студентів виявляти самостійність, проявляти ініціативу, знаходити джерела інформації;
- 3) використання аудіовізуальних можливостей сучасної техніки дозволяють створювати на заняттях той емоційний фон, який забезпечує ефективну роботу студентів;
- 4) застосування техніки для створення мультимедійних занять, унаочнюють навчальний матеріал [40, с. 175].

Запровадження інформаційних технологій навчання на заняттях образотворчого мистецтва забезпечує вирішення завдань всебічного розвитку

природних, творчих здібностей студентів. Серед них, слід виділити такі: асоціативне сприйняття та мислення на основі художнього, музичного матеріалів; також розуміння поняття ритму в природі та мистецтві, їх синтез; відчуття простору, форми, контрасту, динаміки, кольорової палітри.

Для кращого розкриття теми дослідження розглянемо зміст поняття «мультимедійна презентація». Перш за все, презентація – це набір послідовно змінюючих одна одну сторінок слайдів, на кожній з яких можна розмістити будь-який текст, малюнки, схеми, відео, аудіо фрагменти, анімацію, 3D-графіку, використовуючи при цьому різні елементи оформлення. По-друге, сам термін «мультимедіа» означає (від англ. multi – багато і від лат. media – носій, засіб, середовище, посередник і ототожнюється поняттю «засоби масової комунікації», які включають в себе друк, фотографія, радіо, кінематограф, телебачення, відео, мультимедійні комп'ютерні системи й Інтернет [45, с. 167].

Отже, тлумачення терміну «мультимедіа», слід розуміти як спеціальну інтерактивну технологію, яка забезпечує роботу з комп'ютерною графікою, текстом, мовленнєвим супроводом, високоякісним звуком, статичними зображеннями та відео за допомогою технічних і програмних засобів.

Слід наголосити, що однією з найбільш вдалих форм підготовки і подання навчального матеріалу до занять образотворчого мистецтва вчені називають мультимедійну презентацію. Через те, що одночасний вплив на два важливіших органи сприйняття (слух і зір) дозволяють досягти набагато більшого ефекту. Людина запам'ятовує 20% почутого, 30% побаченого, і більше 50% того, що вона бачить і чує одночасно. Таким чином, відбувається значне полегшення процесу сприйняття і запам'ятовування інформації за допомогою яскравих образів – це основа будь-якої сучасної презентації [38, с. 172].

Слід звернути увагу на те, що застосування мультимедіа передбачає знання викладачем структурних елементів (етапів), їх специфіки. Вони містять не тільки сукупність зображень, відео-фрагментів, тексту, але й об'єднаних за

певною ознакою (наприклад, пояснення нового матеріалу, аналіз репродукцій картин відомих художників, порівняльно-асоціативний зоровий ряд, послідовне відео-зображення практичної роботи, запитання та підсумки тощо).

Характерно також, що для використання мультимедійної презентації в навчальному процесі викладачу необхідно якнайретельніше проаналізувати запропонований матеріал, розробити методику проведення таких занять, провести аналіз засвоєних знань студентами і переконатися в доцільності їх впровадження.

Сучасний вчений Ю. Олійник визначив, що систематичне використання мультимедійних презентацій на заняттях образотворчого мистецтва сприяє не тільки посиленню мотивації навчання учнів, але й посилює формування творчих компетентностей і зростання продуктивності уроку. Також відбувається реалізація міжпредметних зв'язків і структурування навчального матеріалу, що значно підвищує рівень знань й інформаційної культури учнів [38, с. 203].

Зауважимо, що форми та місце використання мультимедійної презентації (або навіть окремого її слайду) на занятті залежать, звичайно, від змісту цього заняття, мети, яку ставить викладач. Проте, практика дозволяє виділити деякі загальні, найефективніші прийоми застосування презентацій на заняттях художньо-естетичного циклу:

- 1) при вивченні нового матеріалу, що дозволяє ілюструвати його різноманітними наочними засобами;
- 2) при закріпленні нової теми чи розділу навчальної програми;
- 3) для перевірки навчальних досягнень студентів, завдяки, тому що комп'ютерне тестування – це самоперевірка та самореалізація, стимул для навчання, спосіб навчальної діяльності та самовираження студентів;
- 4) при вирішенні задач навчального характеру презентація допомагає виконати ескіз, розробити композицію, визначитися з колоритом, скласти план рішення та контролювати проміжні й остаточні результати самостійної роботи за цим планом;

5) як засіб емоційного розвантаження, рефлексія. Варто зазначити, що під час проведення уроків необхідно включити відео-заставки або мультфільми, при цьому в учнів зникає втома, з'являється зацікавленість, вони шукають відповіді, звертаються до вчителя із запитаннями, заряджаються новою позитивною енергією [17, с. 210].

Зауважимо, що при створенні презентації, викладачу необхідно чітко слідувати таким вимогам: 1) виокремлювати найважливіше, розташовувати визначення, висновки та правила у верхньому куті екрану ліворуч і передавати великим шрифтом; 2) компоновати другорядну інформацію в нижній частині слайда; 3) стежити за тим, щоб кожен слайд відображав одну думку, в тому випадку якщо це неможливо, то кожен окрему думку передавати окремим абзацом; 4) розміщувати суть абзацу у першому рядку при цьому текст необхідно складати з простих речень; 5) не перевищувати загальної кількості слів на слайді близько п'ятдесяти й одночасно демонструвати ілюстрації з текстом на екрані, якого вони стосуються [17, с. 221].

Можемо зробити висновки, що мультимедійна інформація відрізняється чіткістю, лаконічністю, доступністю. У процесі роботи з мультимедійною презентацією студенти вчаться аналізувати, висловлювати власну думку, вдосконалювати вміння з впровадження в навчальний процес інформаційних технологій у власну методику викладання. Отже, як показує аналіз наукових джерел, без застосування інформаційних технологій, особливо дисциплін художньо-естетичного циклу, вже неможливо уявити собі навчальний процес студентів.

3.2. Розробка навчально-методичного матеріалу

Підвищення якості вищої освіти визначається застосуванням нових методів і засобів навчання. Широке використання інформаційних технологій, як ми вже зазначили в підрозділі вище, здатне підвищити ефективність активних методів навчання для всіх форм організації навчального процесу: як

на етапі самостійної підготовки студентів, так на лекціях, на семінарських та практичних заняттях. Серед різноманітних мультимедійних засобів ми обрали презентацію як засіб унаочнення теоретичного матеріалу на лекційних заняттях.

Методичними рекомендаціями щодо застосування презентації при підготовці викладача до лекційного заняття є врахування низки вимог.

1. До організаційно-педагогічних вимог слід віднести визначення теми, цілі і тип заняття; розробка тимчасової структури та часової розгортки лекції, у відповідності з основною метою заняття скласти завдання та необхідні етапи для їх досягнення; забезпечення формування міжпредметних зв'язків.

2. Навчально-методичні вимоги передбачають відповідність змісту, глибини і об'єму навчальної інформації до пізнавальних можливостей студентів, враховуючи їх інтелектуальну та вікові особливості; дотримання критеріїв відбору матеріалів з комп'ютерного забезпечення: якісні, великі малюнки, доцільні анімації, чіткий та лаконічний текст, загальна кількість слайдів не повинна перевищувати 20–25; відображення основних моментів лекції в презентації (основні терміни, схеми, анімаційні та відео фрагменти).

3. До психолого-ергономічних вимог варто виокремити такі: добір раціонального рівня складності й обсягу навчального матеріалу; структурування інформації на екрані; дотримання правил komponування об'єктів; урахування психологічного впливу кольорів на користувача.

В межах дослідження нами було розроблена лекція: «Особливості жіночого образу в портретах польських майстрів доби модерну». Методичні рекомендації, матеріали лекційного заняття та розроблена мультимедійна презентація (Рис. В. 3.2.1-12.) знаходяться у додатку В.

Мета лекції: ознайомити студентів з особливостями жіночого образу на прикладах польських майстрів доби модерну; узагальнити ознаки жіночого образу як об'єкта мистецтва польської сецесії. Розвивати уважність, уміння порівнювати, узагальнювати інформацію; виховувати зацікавленість дисципліною, прагнення отримати нові знання самостійно.

Ключові поняття: стиль, сецесія, модерн, образ-символ, жінка-символ.

План лекційного заняття

1. Вступ
2. Специфіка жіночого образу доби польського модерну
3. Функції жіночого образу в творчості польських майстрів
4. Висновок
5. Контрольні питання

Список використаної літератури:

1. Adamowicz T. Krajowa agencja wydawnicza / T. Adamowicz, J. Mehoffer. – Warszawa : Arkady , 1976. – 47 s.
2. Juszczak W. Malarstwo polskie. Modernizm / Wilyam Juszczak. – Warszawa: Arkady, 1977. – 356 s.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм – Москва : «Прогресс», 1974. – 186 с.
4. Добровольский Г. История польской живописи / Георгий Добровольский – Варшава : Ossolineum, 1975. – 254 с.
5. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн / Дмитрий Васильевич Сарабьянов. – Москва: Искусство, 1989. – 243 с.

Висновки до розділу 3

Вивчення психолого-педагогічної літератури з означеної теми дозволило дійти таких висновків: застосування мультимедійної презентації в навчальному процесі дійсно є незамінним інструментом для якісної та ґрунтовної інтеграції мистецтв на заняттях художньо-естетичного циклу. Завдяки тому, що забезпечується оптимальне емоційне навчальне середовище, активізується увага та навчально-пізнавальна діяльність студентів; підвищується якісний рівень використання наочності, що допомагає студентам більш швидко засвоїти тему та вдосконалювати вміння з впровадження в навчальний процес інформаційних технологій у власну методику викладання.

Отже, системне використання мультимедійних презентацій на лекційних заняттях, за умови врахування організаційно-педагогічних, навчально-методичних та психолого-ергономічних вимог до їхнього проектування. Тільки тоді сприятиме реалізації доступності та сприйняття інформації за рахунок паралельного представлення інформації в різних модальностях: візуальної та слухової; взаємозв'язку між складовими педагогічної ергономіки (розширення можливостей глибокого пізнання педагогічної науки та вдосконалення діяльності викладачів, студентів) і «викладач - технічний пристрій-студент».

ВИСНОВКИ

Узагальнення результатів дослідження засвідчило досягнення мети, розв'язання поставлених завдань дозволило дійти таких *висновків*:

Аналіз публікацій фахової методичної та мистецтвознавчої літератури з питань розвитку символіки жіночого образу в європейському мистецтві кінця XIX–XX століття, дозволяє констатувати, що в загальних параметрах означена тема висвітлюється достатньо широко в різних аспектах формально-змістових характеристик європейського живопису, але певні особливості створення символіки жіночого образу не отримали належного мистецтвознавчого аналізу.

Встановили, що до нашого часу не створено загальної теорії символу, яка окреслювала б усі ділянки його виявлення. Але все ж ми надали узагальнене розуміння терміну «символ», який створює бачення предмета-об'єкта (образу), формує ціннісні критерії глибинного значення та розкривається через поняття знаковості у своєму зовнішньому прояві. Візуальне вираження в мистецтві є способом його зв'язку з реальним світом, історією, природою. Твір набуває художності, коли він наділяється людською фантазією, ідеєю, що передається інтуїтивно та асоціативно через метафоричність, символічність, образність та алегоричність.

Визначили закономірності та відмінні риси символічного жіночого образу різних епох – від мистецтва, яке дійшло з темряви часів, великих епох минулого до мистецтва сучасності: технічного, експериментального, психологічного, мистецтва дозвілля. Дослідили, що для доби сьогодення характерний симбіоз комічного в образотворчому мистецтві, що виражається через створення дисонансу смислів жіночого образу при збереженні ритмічності ліній і плям, де гіпертрофуються окремі частини жіночого тіла.

Проаналізували особливості, взаємозв'язок засобів створення символічних образів: інтерпретація художнього твору передбачає індивідуальне осмислення символічного образу в процесі його сприйняття. Трансформація образу включає врахування закономірностей візуального сприйняття форми, пропорцій, площинності, контрастності, дотримання закону відбору, згущення, концентрації, умовності. Тоді як стилізація являє собою декоративне узагальнення зображуваних об'єктів за допомогою ряду умовних прийомів зміни форми, об'ємних і колірних співвідношень. Востаннє, метафоризація здійснює преображення самого символічного образу, пропонуючи митцю різні модуси існування матеріального світу.

Дослідили, що основною тенденцією символізму як західноєвропейської течії є наявне домінування змішаної форми образотворчого мистецтва у її модерному виді, що, не виключає паралельного існування класичної та символічної форми й характеризується поступовим руйнуванням традиційної міметичної образності на користь авангардних експериментів (імпресіонізм, абстракціонізм, кубізм, сюрреалізм, дадаїзм тощо).

З'ясували, що символізм був поширеним художньо-естетичним напрямком живопису, численні представники якого були практично в усіх країнах тогочасної Європи. Творчість художників-символістів відповідає символічній формі мистецтва у всіх її варіаціях. Тому визначення основних векторів художніх спрямувань надало нам змогу систематизувати символічні жіночі образи та узагальнити уявлення про історико-культурні передумови виникнення західноєвропейської модерністської течії кінця ХХ століття.

Розробили теоретичний та візуальний методичний матеріал для викладання дисциплін художньо-естетичного циклу за темою дослідження. Розроблені матеріали можуть бути підґрунтям для створення навчальних презентацій, які слугують підвалиною успішної й результативної лекції.

Визначили, що мультимедійні технології відкривають для студентів доступ до нетрадиційних джерел інформації, дають нові можливості для

розкриття творчого потенціалу тощо. Тому вважаємо, що результати дослідження можуть бути використані в навчальному процесі вищих закладів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова З. Изображение человека в палеолитическом искусстве Евразии / Зинаида Абрамова. – Москва: Наука, 1966. – 223 с.
2. Аверинцев С. С. Заметки к будущей классификации типов символа / Сергей Сергеевич Аверинцев. - Москва: Наука, 1985. – 303 с.
3. Аверинцев С. С. Неоплатонизм перед лицом платоновой критики мифопоэтического мышления / Сергей Сергеевич Аверинцев. – Москва: Наука, 1979. – 598 с.
4. Аверинцев С. С. Заметки к изучению эстетики женского образа / Сергей Сергеевич Аверинцев. – Москва: Наука, 1975. – 397 с.
5. Аверинцев С. С. Символ / Сергей Сергеевич Аверинцев. – Москва: Советская энциклопедия, 1971. – 305 с.
6. Аверинцев С. С. Символика раннего Средневековья (К постановке вопроса) / Сергей Сергеевич Аверинцев. – Москва: Наука, 1977. – 356 с.
7. Адамчик В. В. Полная энциклопедия символов и знаков: монография / В. В. Адамчик. – Минск: Крон-Пресс, 1908. – 607 с.
8. Акимова Д. В. Проблема символа в концепциях культуры Э. Кассирера и Н. Бердяева [Электронный ресурс] / Д. В. Акимова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – № 3 – 2009. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/problema-simvola-v-kontseptsiyah-kultury-ekassirera-i-n-berdyaeva>
9. Андреева В. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – Москва: Крон-Пресс, 1906. – 502 с.
10. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм – Москва: «Прогресс», 1974. – 186 с.
11. Бауэр В. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин; [пер. с нем. Г. Гаева]. – Москва: КРОН- ПРЕСС, 1998. – 512 с.

12. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2-х томах / Александр Белый. – Москва: Искусство, 1994. – 478 с.
13. Вильтшнигг Э. «Богиня или роковая женщина?» (Женские образы в творчестве Густава Климта) / Эдвард Вильтшнигг // Европейский символизм. – 2006. – №7. – С. 413- 438.
14. Гибсон К. Символы, знаки, эмблемы, мифы / Клер Гибсон – Москва: Эксмо, 2007. – 160 с.
15. Гончаренко С. Український педагогічний словник / Сергей Гончаренко. – Київ: Либідь, 1997. – 376 с.
16. Демирханян А. Р. Ритм и символ в первобытном искусстве [Электронный ресурс] / А. Р. Демирханян, Б. А. Фролов – Режим доступа: <http://hrj.asj-oa.am/4570/1/1986-3%28150%29.pdf>
17. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології (навчальний посібник) / Ілона Миколаївна Дичківська. – Київ: Академ видав, 1904. – 352 с.
18. Добровольский Г. История польской живописи / Георгий Добровольский – Варшава: Ossolineum, 1975. – 254 с.
19. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / Василь Жайворонок. – Київ: Довіра, 2006. – 703 с.
20. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения / Лев Федорович Жегин. – Москва: Искусство, 1970. – 125 с.
21. Иванов В. И. Две стихии в современном символизме. Критика русского символизма / Вячеслав Иванович Иванов. – Москва: Олимп, 2002. – 441 с.
22. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов / Илья Петрович Ильин. – Москва: ИНИОН РАН - INTRADA, 2001. – 384 с.
23. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство / Татьяна Валерьевна Ильина. – Москва: Высшая школа, 2000 – 368 с.
24. Кабанов А. Образ андрогина в декадентском искусстве / Андрей Кабанов // Проблемы филологии, культурологи и искусствоведения. – 2005. – №2. – С. 169 - 172.

25. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Живопись, графика. / Жан Кассу. – Москва: Республика, 1999. – 429 с.
26. Кернер Т. Символы и их скрытые значения / Теодор Кернер. – Москва: Мартин, 2010. – 160 с.
27. Ковальчук Н. Д. Символічні структури етнокультурного процесу в Україні: автореф. дис. доктора філос. наук: 09.00.04 / Наталія Дмитрівна Ковальчук. – Київ, 2007. – 21 с.
28. Кристиан Дж. Символисты и декаденты / Джон Кристиан. – Москва: Изобраз. искусство, 2000. – 91 с.
29. Купер Дж. Энциклопедия символов / Джозеф Купер. – Москва: Золотой век, 1995. – 400 с.
30. Кэрлот Х. Э. Словарь символов / Хуан Эдуардо Кэрлот. – Москва: «REFL–book», 1994. – 608 с.
31. Лагутина И. Символическая реальность Гете. Поэтика художественной прозы / Ирина Лагутина. – Москва: Наследие, 2000. – 280 с.
32. Лобановський Б. Б. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ століття / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя – Київ: Мистецтво, 1989. – 206 с.
33. Лосев О. Ф. Знак. Символ. Миф / Олексій Федорович Лосев. – Москва : МГУ, 1982. – 480 с.
34. Лукичева К. Цвет безмолвия (искусство Одилона Редона в контексте теории и практики символизма) / Катерина Лукичева // Европейский символизм [отв. редактор проф. И. Е. Светлов]. – СПб.: Алетейя, 2006. – 495 с.
35. Льюис Х. Основы глубинно-психологической символики / Ханскарлом Льюис // Журнал практического психолога. – 1996. – № 3.– С. 24–36.
36. Маркаде В. Український внесок до авангардного мистецтва початку ХХ ст. / Вячесав Маркаде // Сучасність. – 1980.– № 7.– С. 202–221.
37. Маркова Т. Символика образа Прозерпины в поэзии и живописи Данте Габриэля Россети / Татьяна Маркова // Молодой учёный. – 2015. – №15. –

- С. 280–295 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://moluch.ru/archive/95/21338>
38. Масол Л. М. Методика навчання мистецтва у школі / Людмила Михайлівна Масол. – Харків : Ранок, 1906. – 256 с.
39. Матвеева Е. Образ женщины в живописи прерафаэлитов: сквозь призму культурологии / Елена Матвеева // Молодой учёный. – 2015. – №5. – С. 624–627.
40. Меняйленко О. С. Автоматизовані педагогічні навчальні системи / Олексій Сергійович Меняйленко. – Луганськ : Альма-матер, 1903. – 272 с.
41. Міщенко І. Символи у роботах українських митців 1990 – 2000-х років / Ілля Міщенко // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв.– 2011.– №19. – С. 240–246.
42. Пайман А. История русского символизма / Александр Пайман. – Москва: Республика, 1998. – 415 с.
43. Познанская А. Прерафаэлиты: цель искусства, художники, задачи, картины / Анна Познанская [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.ikleiner.ru/lib/preraf/14258>
44. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики. Научный электронный журнал / Вильям Васильевич Похлебкин // Символы. – 1997. – №7. – С.115–140.
45. Русакова А. О. Символізм у російському живописі / Алла Олександрівна Русакова // Символізм у російському живописі. – 1995. – №6. – С. 14–17.
46. Савицкая С. В. Символы: системность наложения / Светлана Васильевна Савицкая. – Москва: Амрита-Русь, 2008. – 96 с.
47. Самые известные натурщицы викторианской эпохи, или Рыжеволосые музы художников-прерафаэлитов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://kulturologia.ru/blogs/240516/29671/>
48. Сарабьянов Д. В. Історія російського мистецтва другої половини ХІХ століття / Дмитрій Васильович Сарабьянов // Історія російського мистецтва другої половини ХІХ століття. – 1989. – №3. – С. 65–67.

49. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн / Дмитрий Васильевич Сарабьянов. – Москва: Искусство, 1989. – 243 с.
50. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы / Сарабьянов Д. В. – Москва : Искусство, 1989. – [изд. 2–е]. – 2001. – 294 с.
51. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / авт. - сост. В. Э. Багдасарян, И. Б. Орлов, В. Л. Телицын; под общ. ред. В. Л. Телицына. – 2 - е изд. – Москва: ЛОКИД - ПРЕСС, 2005. – 494 с.
52. Скачкова Е. Прерафаэлиты: викторианский авангард / Елена Скачкова [Электронный ресурс]: Энциклопедия. – Режим доступа: https://archive.ru/encyclopedia/45Prerafaelity_viktorianskij_avangard
53. Скворцова И. Стиль модерн в русском искусстве рубежа XIX–XX веков / Ирина Скворцова – Москва: Композитор, 2009. – 168 с.
54. Стернин Г. Ю. Російська художня культура другої половини XIX–початок XX століття / Григорій Юрійович Стернин // Російська художня культура другої половини XIX–початок XX століття. – 1984. – №8. – С. 45–46.
55. Стоян С. П. Символізм жіночих образів у західноєвропейському образотворчому мистецтві (живопис, графіка) / Сергій Пилипович Стоян // Гуманітарний часопис (Харків). – 2013. – № 3. – С. 113–120.
56. Стоян С. П. Філософсько-культурологічний аналіз творчості молодих українських художників крізь призму символізму / Сергій Пилипович Стоян // Вісник НАКККіМ. – 2013. – № 2. – С. 12–16.
57. Суздальев П. Врубель. Особистість. Світогляд / Петро Суздальев. – Львів : Мистецтво, 1984. – 199 с.
58. Сычева С. Г. Ф. Шеллинг и Вячеслав Иванов: «Философия искусства» и символизм [Электронный ресурс] / Светлана Григорьевна Сычева – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/f-shellingsi-vyacheslav-ivanov-filosofiyaiskusstva-i-simvolizm/pdf>

59. Тишуніна Н. В. Западноевропейський символізм і проблема взаємодії мистецтв: досвід інтермедіального аналізу. Монографія / Наталія Володимирівна Тишуніна – СПб: Видавництво РГПУ ім. А. І. Герцена, 1998. – 160 с.
60. Тодоров Ц. Теорії символу / Цветан Тодоров. – Москва: Дом інтелектуальної книги, 1999. – 384 с.
61. Турчин В. С. По лабіринтах авангарду / Валерій Стефанович Турчин – Москва : Видавництво МГУ, 1993. – 246 с.
62. Турчин В. С. Образ двадцятого в минулому і сучасному. Художники і їх концепції. Произведения и теории / Валерій Стефанович Турчин. – Москва: Прогрес Традиція, 2003. – 648 с.
63. Уайтхед А. Н. Символізм, його зміст і вплив / Альфред Норд Уайтхед. – Томськ: Водолей, 1999. – 64 с.
64. Флорковська А. Гюстав Моро і російські художники-символісти / Алла Флорковська // Європейський символізм; [отв. редактор проф. І. Е. Светлов]. – СПб.: Алетейя, 2006. – 495с.
65. Фоли Дж. Енциклопедія знаків і символів / Джонсон Фоли. – Москва: Вече, АСТ, 1997. – 432 с.
66. Фуртай Ф. В. Ars et Schola. Теорія образотворчого мистецтва в Середніє віка / Франциска Вікторівна Фуртай. – СПб.: Ейдос, 2010. – 176 с.
67. Цодікова С. О. Сучасні технології навчання на заняттях образотворчого мистецтва / Світлана Олексіївна Цодікова // Інноваційні технології навчання. – 2007. – № 6.– С. 15–18.
68. Шевчук Т. С. Концепції французького символізму в культурі кінця 80-х – початку 90-х років XIX століття: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.05 / Тетяна Сергіївна Шевчук. – Київ, 2002. – 19 с.
69. Щербань О. О. Твір мистецтва як символічна реальність: автореф. дис. кандидата філос. наук: 09.00.08 / Олександр Олексійович Щербань. – Київ, 2009. – 220 с.

70. Элиаде М. Мефистофель и андрогин / Мирча Элиаде; [пер. с фр.]. – Киев: Алетейя, 1998. – 374 с.
71. Юрченко О. М. Біблійний символізм у культурно-національних картинах світу: спроба порівняльного аналізу: автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.04 / Олександр Миколайович Юрченко. – Харків, 2007. – 150 с.
72. Яковлева Н. А. Анализ и интерпретация художественного произведения искусства / Н. А. Яковлева, Е. Б. Мозговая, Т. П. Чаговец. – Москва: Высшая школа, 2005. – 551 с.
73. Яремків М. М. Композиція: творчі основи зображення. Навчальний посібник / Михайло Миколайович Яремків. – Тернопіль: Підручники та посібники, 2007. – 112 с.
74. Gettings F. Secret Symbolism in Occult Art / Fred Gettings. – New York: Harmony books, 1987. – 160 p.
75. Grigorian N. European Symbolism: In Search of Myth (1860–1910) / Natasha Grigorian. – Bern: Peter Lang AG, 2009. – 317 p.
76. Jensen R. Living Water Images, Symbols, and Settings of Early Christian Baptism / Robin Jensen. - Leiden, Boston: Brill, 2011. – 305 p.
77. Klawans J. Purity, Sacrifice, and the Temple: Symbolism and Supersessionism in the Study of Ancient Judaism / Jonathan Klawans. – New York: Oxford University Press, 2006. – 372 p.
78. Pyman A. A history of Russian symbolism / Avril Pyman. - New York, Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 481 p.
79. Thompson J. Ideology and Modern Culture. Critics Social Theory in the Era of Mass Communication / Jonson Thompson. – Oxford: Polity Pr., 1990. – 376 p.
80. Whithead A. Symbolism, Its Meaning and Effect / Antony Whithead. – London: Cambridge University Press Symbolism, 1927. – 88 p.

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

Додаток А

- Табл. 1.2.1. Архетипи (першообрази) жіночого образу.
- Табл. 1.2.2. Тлумачення символів: квітів, комах при створенні жіночого образу.
- Табл. 1.2.3. Зооморфні символи при створенні жіночого образу.
- Рис. 1.2.1. Жіночі першообрази (архетипи).
- Рис. 1.2.2. Е. Окунь «Війна і ми», 1923 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.3. Е. Окунь «Цитрусовий сад», 1923 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.4. К. Стабровські «Павич на тлі вітражу», 1908 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.5. К. Стабровські «Історія хвиль», 1910 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.6. Ю. Мехоффер «Дивний сад», 1902-1903 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.7. Д. Бейли «Автопортрет з Vanitas», 1594 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.8. Г. Балдунг Грін «Три віки жінки», 1539 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.9. А. Беклін «Сирени», 1874 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.10. А. Беклін «Чума», 1898 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.11. Ф. Кнопф «Ніжність Сфінкса», 1896 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.12. М. Врубель «Царівна-Лебідь», 1900 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.13. Е. Мунк «Мадонна», 1894 р. Тонований папір, пастель.
- Рис. 1.2.14. Е. Мунк «Три періоди життя жінки», 1895 р.
- Рис. 1.2.15. Д. Габріель Россетті «Леді Ліліт», 1873 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.16. Ф.фон Штук «Гріх», 1893 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.17. Ф.фон Штук «Саломея», 1906 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.18. Г. Клімт «Юдиф 1», 1901 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.2.19. Ф. Ропс «Кохання», 1881 р. Папір, акварель.
- Рис. 1.2.20. Дж.Енсор «Маски і смерть», 1890 р. Полотно, олія.

- Рис. 1.3.21. Інтерпретація на картину Вермера «Молода жінка, яка читає лист біля відкритого вікна», 1663 р.
- Рис. 1.3.22. Інтерпретація Р. Барбрідж «Vogue», 2005 р. на роботу Г. Клімта «Портрет Емілії Флеге», 1902 р.
- Рис. 1.3.23. Стилзація на картину М. Врубеля «Гадалка»
- Рис. 1.3.24. Трансформація на роботу М. Врубеля «Прощання царя морського з царицею Волхової»
- Рис. 1.3.25. Метафоризація на картину С. Далі «Безкінечна загадка», 1938 р.
- Рис. 1.3.26. Метафоризація Й. Паша «Придворні дами в очікування королеви Ульріки», сер. XVIII ст.
- Рис. 1.3.27. Метафоризація Поль Дельво «Натура», 1932 р. Полотно, олія.
- Рис. 1.3.28. Метафоризація М. Ернста «Наряд нареченої», 1939-1940 р. Полотно, олія.

Додаток Б

- Рис. 2.1.1. Е. Делакруа «Свобода на барикадах», 1830. Полотно, олія.
- Рис. 2.1.2. А. Муха «Весна» (із серії сезони), 1896 р. Папір, акварель.
- Рис. 2.1.3. А. Муха «Три віки», 1896 р. Папір, акварель.
- Рис. 2.1.4. Е. Берн-Джонс «Ніч», 1870 р. Полотно, олія.
- Рис. 2.1.5. Е. Берн-Джонс «Кейті Левіз», 1898 р. Полотно, олія.
- Рис. 2.2.6. М. Врубель «Богоматір з немовлям», 1885 р. Цинковий папір, олія.
- Рис. 2.2.7. М. Врубель «Портрет артистки Н.Забели-Врубель, дружини художника, у літнику «Empire», 1898 р. Полотно, олія.
- Рис. 2.2.8. М. Сарьян «Портрет Н. Комурджян», 1917 р. Полотно, олія.
- Рис. 2.1.9. О. Редон «Народження Венери», 1912 р. Полотно, олія.
- Рис. 2.2.10. М. Шагал «Посвята Аполлінеру», 1910 р. Картон, олія.
- Рис. 2.2.11. М. Шагал «Бела с білим коміром», 1910 р. Полотно, олія.
- Рис. 2.2.12. А. Матіс «Портрет Л. Делекторської», 1930 р. Полотно, олія.
- Рис. 2.3.13. М. Бойчук «Врожай», 1910. Папір, гуаш.
- Рис. 2.3.14. М. Стороженко «Ілюстрація до Кобзаря», 1992 р. Картон, олія.
- Рис. 2.3.15. М. Малишко «Стародавній знак», 1991 р. Полотно, олія.

Рис. 2.3.16. О. Анд «Цариця сплячих скал», 1996 р. Полотно, змішана техніка.

Рис. 2.3.17. О. Анд «Хранитель символів», 1998 р. Авторська техніка.

Рис. 2.3.18. С. Виспянський «Мадонна та немовля», 1905 р. Змішана техніка.

Рис. 2.3.19. М. Жук «Портрет Муміне», 1926 р. Змішана техніка.

Рис. 2.3.20. Д. Скорубська «Андрогін», 1912 р. Полотно, олія.

Рис. 2.3.21. А. Клименко «Святилище», 1991 р. Полотно, олія.

Рис. 2.3.22. С. Ільїн «Спокушення», 1992 р. Полотно, олія.

Рис. 2.3.23. П. Пікассо «Три жіночих періоди», 1908 р.

Рис. 2.3.24. А. Роговий «Бабине літо», 2017 р. Полотно, олія.

Додаток В

Рис. 3.2.1. Титульний слайд.

Рис. 3.2.2. Слайд зі структурою лекційного заняття.

Рис. 3.2.3. Вступний слайд.

Рис. 3.2.4. Слайд з комбінованим наповненням: візуальним рядом і ключовими моментами лекції.

Рис. 3.2.5. Слайд комбінований з текстовою варіацією та візуалізацією.

Рис. 3.2.6. Слайд, що містить ключові моменти лекції та візуальний ряд.

Рис. 3.2.7. Слайд з наочними прикладами майстрів доби польської сецесії.

Рис. 3.2.8. Слайд з візуальним наповненням.

Рис. 3.2.9. Слайд прикладами робіт польських майстрів.

Рис. 3.2.10. Слайд з змістовним та візуальним наповненням.

Рис. 3.2.11. Слайд з підсумками лекційного заняття.


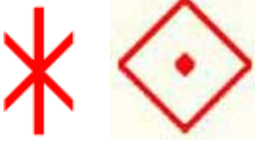
Рис. 3.2.12. Слайд з контрольним опитуванням.

ДОДАТКИ

Додаток А

Табл. 1.2.1.

Архетипи (першообрази) жіночого образу

Символічні атрибути	Народне осмислення
 Джерело, річка	Символ енергії, життєдайності. Втамування духовної спраги. Калокогатія: гармонія духовного та матеріального в людині.
 Хрест	Символ життя, неба та вічності. Правильний хрест символізує принцип з'єднання та взаємодії двох начал: жіночого (горизонтальна лінія) та чоловічого (вертикальна).
 Чаша	Символ долі, смерті, райського саду. V - образна чаша, що символізує жіночий орган як продовження роду.
 Жива, Нове життя	Символ жіночого начала, підняття духу, життєвих сил. Крапка в ромбі символізує вагітність, зародок нового життя.
 Ладінець	Оберіг Богині Лади, що символізує м'яку жіночу натуру, оберігаючи силу.

Тлумачення символів: квітів, комах при створенні жіночого образу

 <p data-bbox="451 618 523 651">Мак</p>	<p data-bbox="746 306 1458 600">Має подвійну символіку – сну і пам'яті, і обидва тлумачення можуть означати смерть, також є символом плодючості і забуття жінки. У християнській іконографії мак втілює страсті Господні і смерть Христа.</p>
 <p data-bbox="451 994 523 1028">Ірис</p>	<p data-bbox="746 678 1458 1043">Через свої гострі листочки ірис асоціюється з печалю Діви Марії. Квітка отримала свою назву на честь грецької богині веселки уособлює міст між Богом і людиною. Для китайців жінка з ірисом – символ прив'язаності, прихованої від очей краси.</p>
 <p data-bbox="451 1496 531 1529">Лілія</p>	<p data-bbox="746 1066 1458 1559">Символ чистоти, досконалості, милосердя і величі жіночої натури в більшості культур, лілія колись несла в собі значення світла і (як наслідок фалічної форми осердя квітки) чоловічого начала. За християнською традицією лілія виростає там, де впали сльози каяття Єви, коли її виганяли з Едемського саду.</p>
 <p data-bbox="403 1933 571 1966">Соняшник</p>	<p data-bbox="746 1581 1458 2007">У християнстві це і знак любові Господа, і знак релігійної душі (символ молитви і чернецького послуху). У найбільш негативному плані – через своє прагнення до сонця і пов'язаних із цим рухів – жінка з соняшником втілює нерозважну пристрасть, ненадійність і фальшиве багатство.</p>

 <p data-bbox="427 456 547 495">Мальва</p>	<p data-bbox="756 181 1449 472">Листя мальви мають більше значення, ніж квітки і ототожнюються в багатьох культурах (з християнством включно) з жагою прощення. Також дівчина з мальвою асоціюється з миром, спокоєм, смиренням.</p>
 <p data-bbox="421 891 553 929">Троянда</p>	<p data-bbox="756 524 1449 943">Один з найбільш знакових квіткових символів. Ця красива духмяна квітка, захищена колочками, несе в собі красу, таємницю, любов, життя, кров, смерть і відродження. В християнстві троянда як символ попередження, хитрості, двоїстості жіночої душі.</p>
 <p data-bbox="416 1339 560 1377">Метелик</p>	<p data-bbox="740 972 1458 1458">Оскільки метелик у своєму розвитку проходить три стадії: яйце, гусениця, хризалида (лялечка), це, в першу чергу, символ душі, трансформації (перетворення) і воскресіння – створення життя із очікуваної смерті. Водночас пара метеликів ототожнюється із родинним щастям, а білий метелик – з духом померлого.</p>
 <p data-bbox="437 1823 536 1861">Бабка</p>	<p data-bbox="746 1487 1458 1778">Символ літа, неврівноваженості (через непередбачуваність польоту), слабкості та ненадійності. Деякі племена американських індіанців вбачають у жіночому образі бабки як символ рухливості і непостійності.</p>

Зооморфні символи при створенні жіночого образу

 <p>Голуб «Алконіст»</p>	<p>Чистота, невинність. Любов, сум райська птиця, напівжінка та напівптиця з великими різнокольоровими пір'ям і дівочою головою. Окрім крил є руки в яких птиця тримає райські квіти.</p>
 <p>Птиця «Сирена»</p>	<p>Символ владної темної сили, цариця підземного царства. Спів цієї птиці поступово губив тих, хто слухає Сирену та в підсумку вбивав.</p>
 <p>Павич</p>	<p>Павич скидає і оновлює оперення і тому означає воскресіння, а оскільки вважалося, що цей птах нетлінний – безсмертя. Хвіст уособлює небозвід, характерні плями на хвості павича ідентифікуються як очі, а в християнстві можуть втілювати всевидющу Церкву.</p>
 <p>Леопард</p>	<p>Символ безстрашності, геройства. Ворожість до оточуючих, двоїстість жіночої натури (граційність та підступна хитрість, агресивність).</p>
 <p>Кінь</p>	<p>Провідник потойбічного світу, шляхетність, витривалість жінки. Пов'язаний з культом родючості. В інтерпретації символізму жінки-коня важливим є колір: білий - солярний символ, що означає благородність, чистоту; чорний – знак смерті і руйнації.</p>



Змія, вуж

Символ первородного гріха, лукавства, обману, зла. Змія, що скидає шкіру, символізує безсмертя. Змія як основа людського хребта і символізує космічну енергію та життя.

Ілюстрації до розділу 1

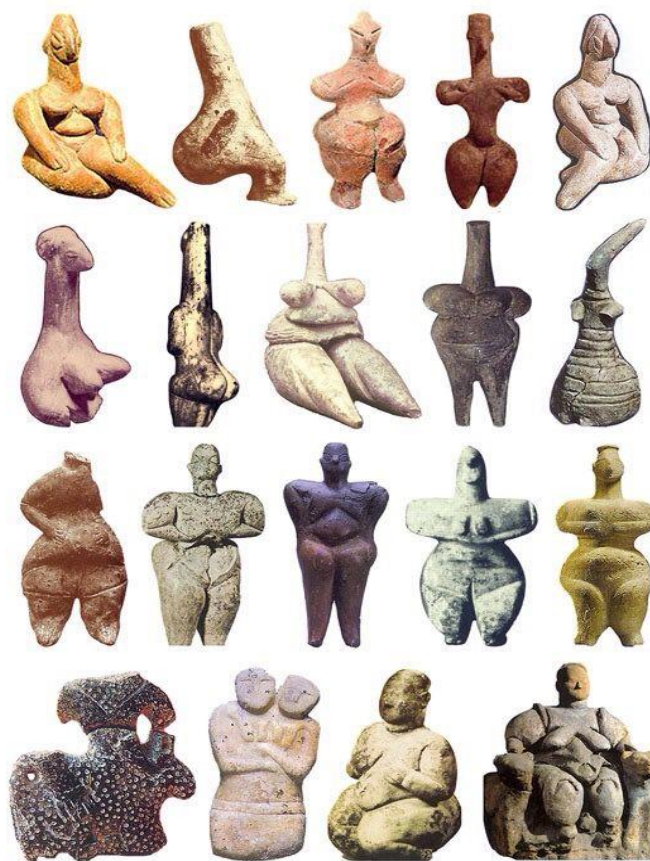


Рис. 1.2.1. Жіночі першообрази (архетипи)



Рис. 1.2.2. Е. Окунь «Війна і ми», 1923 р. Полотно, олія.



Рис. 1.2.3. Е. Окунь «Цитрусовий сад», 1923 р. Полотно, олія.



Рис. 1.2.4. К. Стабровські «Павич на тлі вітражу», 1908 р.
Полотно, олія.



Рис. 1.2.5. К. Стабровський «Історія хвиль», 1910 р. Полотно, олія.



Рис. 1.2.6. Ю. Мехоффер «Дивний сад», 1902-1903 р. Полотно, олія.



Рис. 1.2.7. Д. Бейли «Автопортрет с символами Vanitas», 1594 р.

Полотно, олія.



Рис. 1.2.8. Ганс Балдунг Грін «Три віки жінки», 1539 р. Полотно, олія.



Рис. 1.2.9. А. Беклін «Сирени», 1874 р. Полотно, олія.



Рис.1.2.10. А. Беклін «Чума», 1898 р. Полотно, олія.

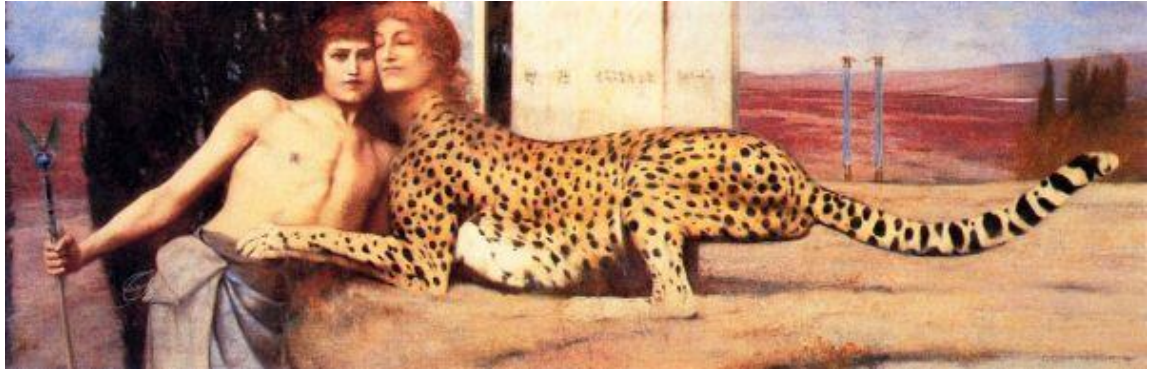


Рис. 1.2.11. Ф. Кнопф «Ніжність Сфінкса», 1896 р. Полотно, олія.



Рис. 1.2.12. М.Врубель «Царівна-Лебідь», 1900 р. Полотно, олія.

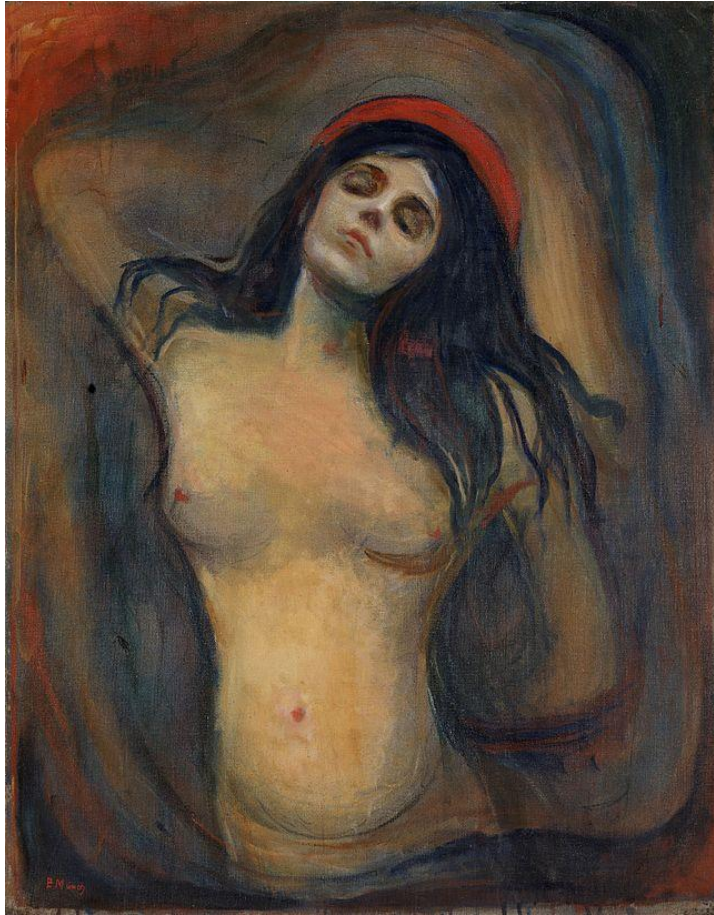


Рис.1.2.13. Е. Мунк «Мадонна», 1894 р. Тонований папір, пастель.



Рис. 1.2.14. Е. Мунк «Три періоди життя жінки», 1895 р.



Рис. 1.2.15. Д. Габріель Россетті «Леді Ліліт», 1873 р. Полотно, олія.

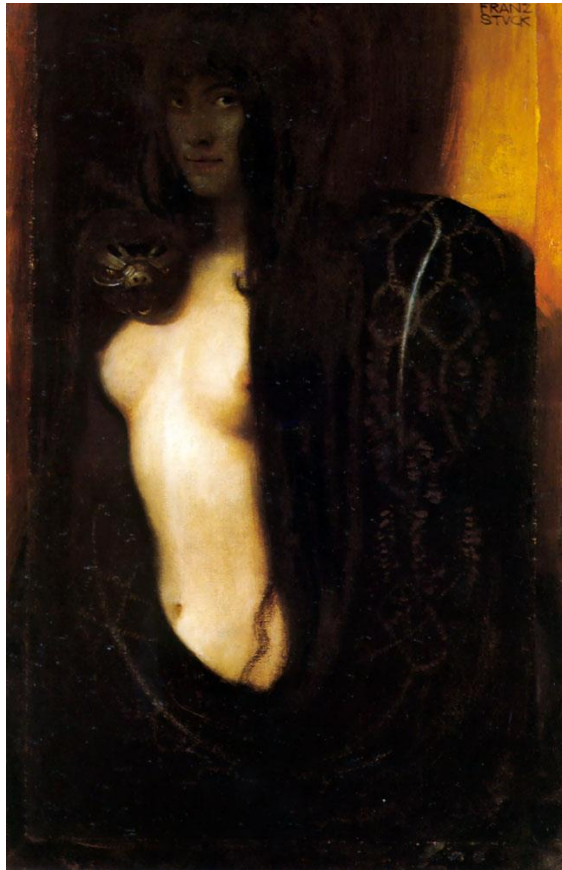


Рис.1.2.16. Ф.фон Штук «Гріх», 1893 р. Полотно, олія.

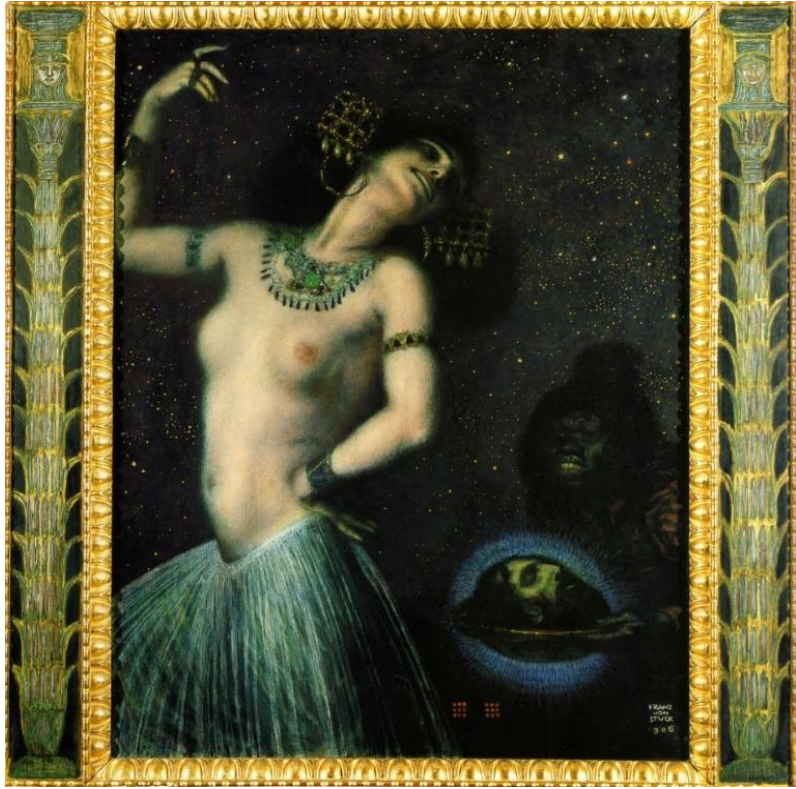


Рис.1.2.17. Ф.фон Штук «Саломея», 1906 р. Полотно, олія.



Рис.1.2.18. Г.Клімт «Юдиф 1», 1901 р. Полотно, олія.



Рис. 1.2.19. Ф. Ропс «Кохання», 1881 р. Папір, акварель.



Рис. 1.2.20. Дж.Енсор «Маски і смерть», 1890 р. Полотно, олія.

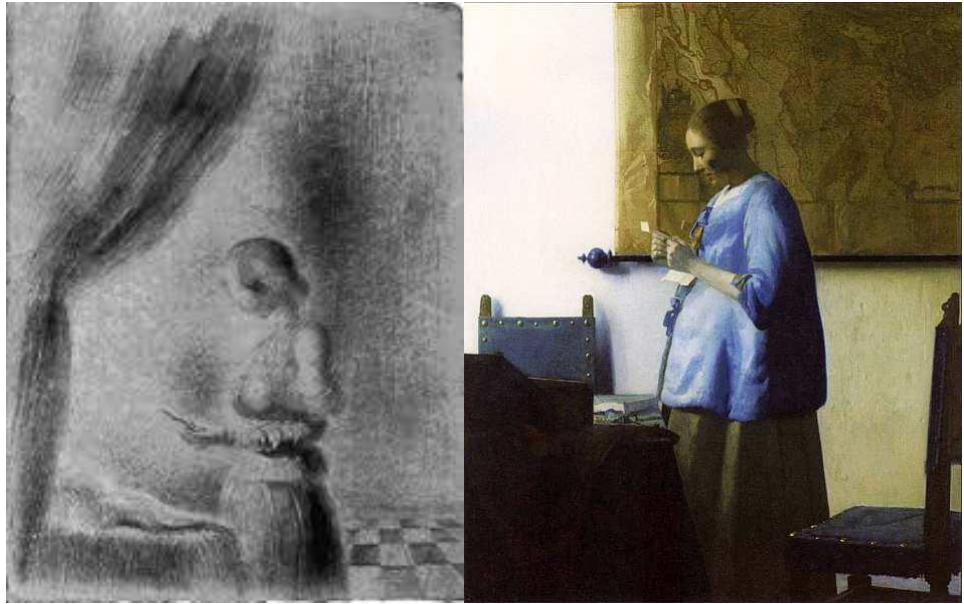


Рис. 1.3.21. Інтерпретація на картину Вермера «Молода жінка, яка читає лист біля відкритого вікна», 1663 р.



Рис. 1.3.22. Інтерпретація Р. Барбрідж «Vogue», 2005 р. на роботу Г. Клімта «Портрет Емілії Флегге», 1902 р.



Рис. 1.3.23. Приклад стилізації на роботу М. Врубеля «Гадалка»



Рис. 1.3.24. Трансформація на роботу М. Врубеля «Прощання царя морського з царицею Волхової»

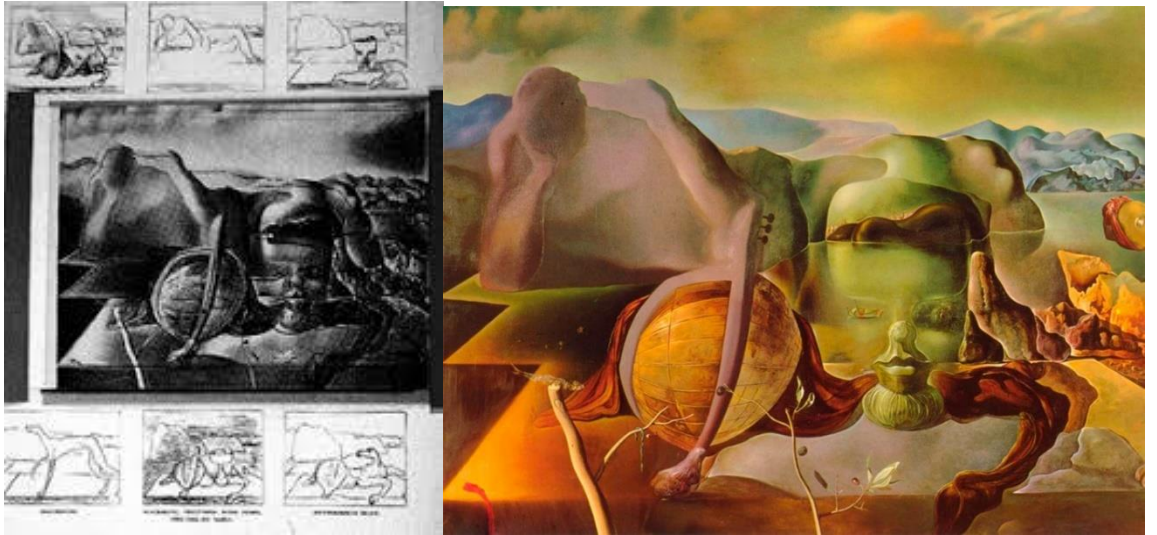


Рис. 1.3.25. Метафоризація на картину С. Далі «Безкінечна загадка», 1938 р.



Рис. 1.3.26. Метафоризація Й. Паша «Придворні дами в очікування королеви Ульріки», сер. XVIII ст.



Рис. 1.3.27. Метафоризація Поль Дельво «Натура», 1932 р. Полотно, олія.



Рис. 1.3.28. Метафоризація М. Ернста «Наряд нареченої», 1939-1940 р. Полотно, олія.

Ілюстрації до розділу 2



Рис. 2.1.1. Е. Делакруа «Свобода на барикадах», 1830. Полотно, олія.



Рис. 2.1.2. А. Муха «Весна» (із серії сезони), 1896 р.. Папір, акварель.



Рис. 2.1.3. А. Муха «Три віки», 1896 р. Папір, акварель.



Рис. 2.1.4. Е. Берн-Джонс «Ніч», 1870 р. Полотно, олія.



Рис. 2.1.5. Е. Берн-Джонс «Кейті Левіз», 1898 р. Полотно, олія.



Рис. 2.2.6. М.Врубель «Богоматір з немовлям», 1885 р. Цинковий папір, олія.



Рис. 2.2.7. М.Врубель «Портрет артистки Н.Забели-Врубель, дружини художника, у літнику «Empire», 1898 р. Полотно, олія.



Рис. 2.2.8. М. Сарьян «Портрет Н. Комурджян», 1917 р . Полотно, олія.



Рис. 2.2.9. Оділон Редон «Народження Венери», 1912 р. Полотно, олія.



Рис. 2.2.10. М. Шагал «Посвята Аполлінеру», 1910 р. Картон, олія.



Рис. 2.2.11. М. Шагал «Бела с білим коміром», 1910 р. Полотно, олія.



Рис. 2.2.12. А. Матіс «Портрет Л. Делекторської», 1930 р. Полотно, олія.

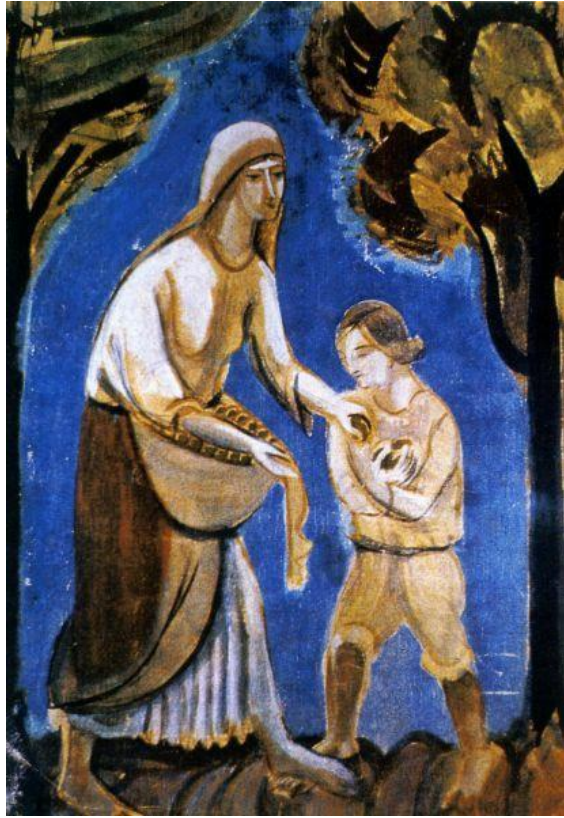


Рис. 2.3.13. М. Бойчук «Урожай», 1910. Папір, гуаш.



Рис. 2.3.14. М. Стороженко «Серії ілюстрацій до Кобзаря», 1992 р.
Полотно, олія.

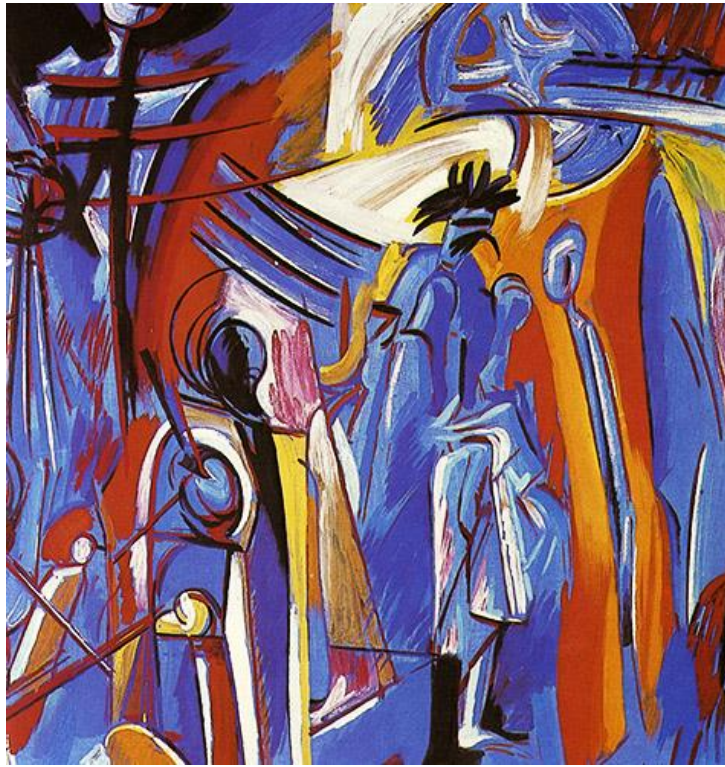


Рис. 2.3.15. М. Малишко «Стародавній знак», 1991 р. Полотно, олія.

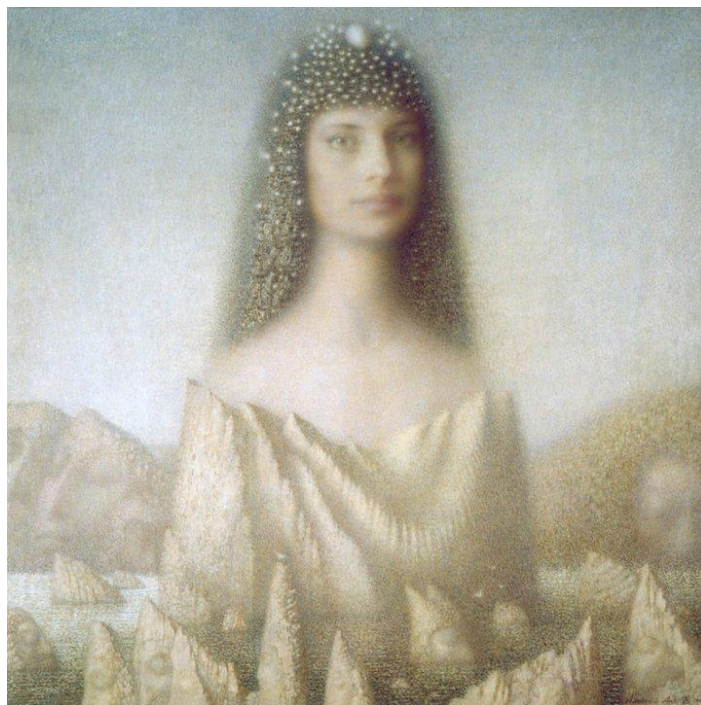


Рис. 2.3.16. О. Анд «Цариця сплячих скал», 1996 р. Полотно, змішана техніка.



Рис. 2.3.17. О. Анд «Хранитель символів», 1998 р. Полотно, авторська техніка.



Рис.2.3.18. С. Виспянський «Мадонна та немовля», 1905 р. Полотно, змішана техніка.

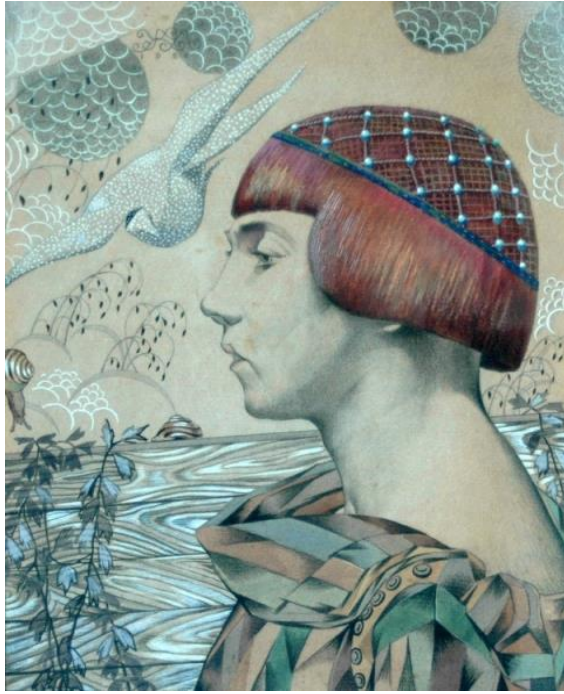


Рис. 2.3.19. М. Жук «Портрет Муміне (К. Вислоцька, українська танцівниця)», 1926 р. Змішана техніка.



Рис. 2.3.20. Д. Скорубська «Андрогін», 1912 р. Полотно, олія.



Рис. 2.3.21. А. Клименко «Святилище», 1991 р. Полотно, олія.



Рис. 2.3.22. С. Ільїн «Спокушення», 1992 р. Полотно, олія.

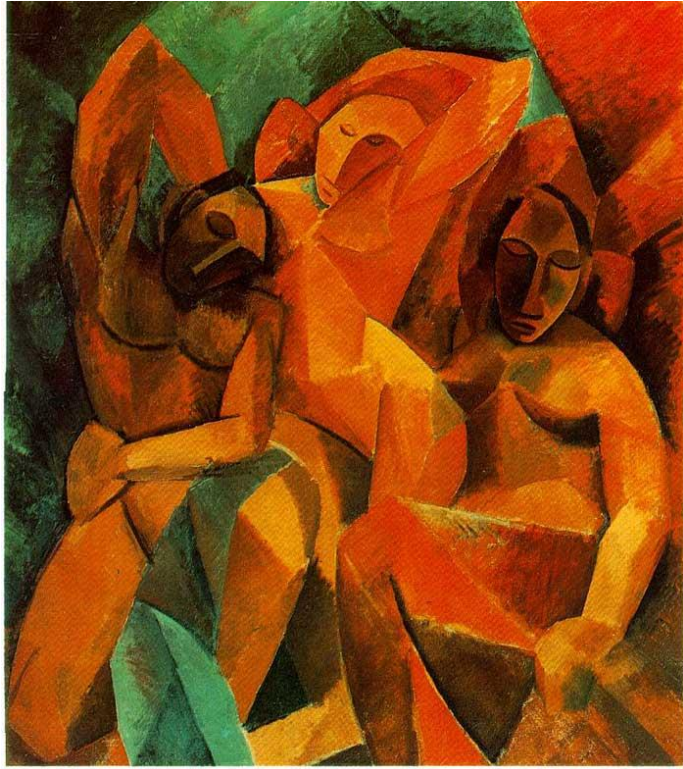


Рис. 2.3.23. Пабло Пікассо «Три жіночих періоди», 1908 р.



Рис. 2.3.24. А. Роговий «Бабине літо», 2017 р. Полотно, олія.

**Структура навчальної презентації зі сценарієм
(традиційна презентація зі слайдами, доповнена засобами показу
кольорової графіки з виведенням відеоматеріалу на великий екран)**

Демонстрація титульних слайдів (слайд 1–3): супроводжується усним мовленням викладача, що пояснює, коментує тему, структуру лекції на екрані. Слайди повинні бути не надто яскравими – зайве декорування створює бар'єр на шляху ефективної передачі інформації.

На слайдах 4–6 розкриті текстові варіації лекції-презентації, що потребують свого виокремлення та акцентування, вимагають активізації уваги з боку студентів та конспектування. На цих слайдах подаємо лише ключову інформацію, а заголовки узагальнюють основні положення слайду. В нашому випадку заголовки такі: «Систематизація специфіки жіночого образу доби польського модерну»; «Класифікація жіночих образів польської сецесії». Не забуваємо здійснювати повтор складних моментів лекції (тривіальна надмірність).

Особливістю слайдів 7–10 є демонстрація наочних прикладів майстрів доби польської сецесії: А. Мухи, Ю. Мегоффера, Е. Окон, С. Радзіковський, С. Виспянського (при цьому кожен слайд показується впродовж 60 секунд, оскільки викладач повинен надавати необхідний час аудиторії для опрацювання навчального матеріалу). В свою чергу, реалізація сприйняття інформації відбувається за рахунок паралельного представлення інформації в різних модальностях: візуальної (фотографії повинні бути поліхромними, тому як психологами доведено, що кольорові фотографії запам'ятовуються в два рази краще, ніж чорно-білі) та слухової (повідомлення теми, змісту лекції).

Для підсумку лекційного заняття ми демонструємо слайд 11 на якому узагальнено виокремлені ключові характерні особливості для нашої теми: «Особливості жіночого образу в портретах польських майстрів доби модерну». З метою активації уваги об'єкта в кінці лекції можна

використовувати також ергономічний чинник як використання логічних наголосів. Найбільш розповсюдженим прийомом є зображення головного об'єкта контрастним кольором або зміна розміру, яскравості, розташування. Тоді як для кращого закріплення матеріалу ми проводимо контрольне опитування на слайді 12, використовуючи чіткі лаконічні фрази, орієнтуючись на зрозумілість викладу контрольних питань і зацікавленість студентів.

Зміст лекції

1. Вступ

Межа двох століть XIX – XX ст. зламала класичні устої в образотворчому мистецтві. Розпочалися творчі експерименти. Сецесія у Польщі стала самостійним стилістичним художнім феноменом, в межах якого змінилися уявлення про композицію і колорит (Рис. В. 3.2.1.). Жіночий портрет також зазнав змін. Але розвиток жіночого образу в станковому живописі польських майстрів і донині є не достатньо дослідженою мистецтвознавцями проблемою, тому вважаємо, що звернення до його вивчення є актуальним (Рис. В. 3.2.2.).

Варто зазначити, що головний образ людини повністю передається жіночою темою. Альфонс Муха став прабатьком образу жінки сецесії. Жіночий образ у модерні стає ключовим, естетично привабливим, а вигини жіночого тіла співзвучні з лініями модерну. Модернові вдається синтезувати універсальний тип вроди: вітаїстичний (від лат. *vitalis* – життєвий, вічний).

Загальний огляд та аналіз вітчизняних робіт з мистецтвознавства: В.Чепелика, Ю.Бірюльова, Г.Меднікової, Ю.Івашка формують бачення про модерн, здебільшого український. Вивченню польського модерну присвячені дослідження В.Ющака, М.Валліса та К.Вика.

2. Специфіка жіночого образу доби польського модерну

Жіночий образ поєднує в собі й ідею вічного руху, ритму та саму природу – життя. Водночас це неймовірно навантажений у плані смислу образ, що дозволяє розкрити багато символічних і навіть соціальних алюзій, оскільки

на межі століть переоцінюється саме місце жінки в суспільстві, її співмірність із чоловіком, її покликанням, із загальними уявленнями про світ.

Важлива характеристика образу – це узагальнення. Тому *образ* тлумачиться як певний змістовий комплекс, що узагальнює виділені суб'єктом диференційні ознаки конкретних об'єктів та виявляє серед них дещо загальне. Разом з тим, художній образ є чуттєво-конкретним виразом індивідуальності автора, відтворенням внутрішніх психологічних характеристик. Злиття, поєднання загального і неповторно індивідуального у мистецтві носить назву типізації.

Жінка сприймається, перш за все, як втілення краси, найвищої мети мистецтва модерну, як вічна здатність до метаморфоз, жінка у всій мінливості її станів – коли вона може бути і дівчинкою, і жінкою, і матір'ю. Водночас вона може бути і святою, і блудницею. Жінка зображується у вічному стані переходу як чиста вітаїстична енергія на противагу розумному, раціонально-чоловічому чиннику.

Слід дати визначення поняттю «модерн» (від фр. новітній, сучасний) – це стиль, який виявився переважно в архітектурі, образотворчому та декоративно-прикладному мистецтві наприкінці ХІХ - на початку ХХ ст. і поступово завершив своє існування з початком Першої світової війни. Модерн мав різні назви в певних країнах: у Бельгії та Франції – «арнуво» (від фр. - нове мистецтво), у Німеччині – «югендстиль» (від нім. молодий стиль), в Італії – «квітковий стиль» або «Ліберті», у Великій Британії – «сучасний стиль», у США – «стиль Тіфані», в Австрії, Польщі й Україні – «сецесія» (з нім. вихід, віддалення).

Сецесія народжувалась в атмосфері глибокого незадоволення тогочасним мистецтвом. Причиною й основою її виникнення став суспільний прогрес, пов'язаний із тотальною технізацією, зростанням виробництва, що перетворило мистецтво на споживчу річ, зробило його засобом масової культури, прирівняло творчість, естетичні й соціальні цінності до буденних і

бездуховних. Як реакція на стандарт, на загрозу зникнення високого мистецтва з повсякденного життя виникає усвідомлений потяг до краси.

Важливо зазначити, що сецесії властиве «поєднання непеєднуваного»: витончений естетизм, вишуканість зображальних засобів та, водночас, відчуття духовної та душевної втоми, спустошення, трагізму існування. Ірраціональність і логічність, інтуїтивізм і науковий розрахунок, орнаментальність і функціональність, витонченість і простота химерно переплітаються, утворюючи надзвичайний своєрідний сплав [3, с. 90].

У польській сецесії повністю переосмислюється жіночий образ. Передаються два полюси жіночої натури: жінки-матері та жінки-відьми, чарівниці. Формується образ, що містить у собі протиріччя: форма – прекрасна зовнішність; зміст – демонічна сутність. Зовнішня стриманість приховує в собі стихію емоцій. Новий стиль створює міф про жінку, інтегруючи в цей міф елементи реальності. Одночасно реальні сучасниці, намагаючись йти за цим образом, свідомо переймають риси вигаданого, міфічного світу.

Як правило, форма залишається жіночою, але зміст наповнюється чоловічим духом. У цей період з'являється усереднений тип жінки-дівчинки без віку з наївними очима та тілом жінки. Цей тип жінки стилю модерн був розроблений у результаті стилістичних інтерпретацій Альфонса Мухи. Струнка молода жінка, тонка шия і пишне розпущене волосся стають візиткою цього стилю. Основним принципом розробки цього образу була стилізація, наприклад у роботі «Три віки», 1896 р. (Рис. В. 3.2.3.). Все підкорювалося одному формотворчому принципу і підводилося до одного художнього знаменника [5, с. 106].

У загальноєвропейському модерні існувало дві грані жіночого образу: демонічна та ангельська, дві іпостасі: жінка реальна та жінка-символ. Прикладом може бути образ «Співачки» Юзефа Мегоффера (Рис. В. 3.2.4.). Модель зображено з букетом квітів на тлі декоративної завіси, за якою видно присутніх за кулісами: у тому числі сестру актриси і самого художника. Ніжна шаль, яка виділяє фігуру співачки і хвилястими лініями підкреслює її позу. В

зображені відчувається вплив мистецтва Мане, Уїстлера. Візерунчасту завісу можна сприймати двоїсто: з одного боку вона може бути прообразом букетів квітів, якими нагороджують артистів, з іншої – це своєрідне відгородження моделі від усього світу. Картина привертає увагу висвітленим колоритом, щільною фактурою, візерунчастістю загального рішення.

Багатий, декоративний фон є характерною рисою робіт Мегоффера. «Портрет дружини з Пегасом» - одна з таких робіт (Рис. В. 3.2.5.). Мотив Пегаса в оточенні муз, як символ поетичного натхнення і творчості, Мегоффер використовував багато разів. Характерною для цього портрета є наявність безлічі еліпсів: найбільший утворює фігура моделі, наступний – її капелюшок і крила пегаса, і завершують квіти у вигляді кругів. Велика світла пляма умовно ділить полотно навпіл, руки навпаки є маленькою світлою плямою, яка об'єднує композицію. Характерним для робіт Ю. Мегоффера є відмова від натуралізму і ілюзії глибини на користь ліній і колірних плям. Образ жінки в портретах Мегоффера відрізняється від типового зображення жінки модерну. Але фон, лінія, ритм лінії вказують на їх причетність до модерну [18, с. 31].

У «Портреті дружини з парасолькою» художника Е. Окон, композиція кругова, її перебиває горизонтальна лінія ручки парасольки, яка і є серединою площини картини (Рис. В. 3.2.6.). Розвиток зеленого кольору починається знизу і триває в русі парасольки, тим самим підкреслюючи кругову композицію. Портрет знаходиться в золотому перетині, а рука моделі урівноважує композиційний центр. Спрацьовує контраст темного силуету одягу, який повторюється у шпильці на волоссі, темних плямах очей, у зображенні парасольки. Темний контур підтримує фігуру, щоб та не «зісковзнула» вниз. Чорний фон парасольки підкреслюється рудим кольором волосся і відблиском червоного на обличчі та руці.

«Портрет пані Херсе Сольської», на перший погляд, здається академічним, але фон, який є сіруватим гобеленом з червоними плямами одягу героїв, занурює нас у внутрішній світ моделі і розкриває її підсвідомість (Рис. В. 3.2.7.). Червоний одяг і чорне хутро створює центральну колірну пляму і

підкреслює соціальний статус моделі. Пластика ліній жіночого образу відтворюється у зображенні гобелена, різьбленнях меблів.

Станіслав Радзіковський створює фантазійно-екзотичні жіночі образи у стилістиці сецесії. Вони мають драматичний і таємничий характер. Жінок оточують дивні ліани, таємничі озера, гойдалки у тропічній пустелі, райські фрукти й пташки, дивний лінійний орнамент. У «Портреті Ірени Сольської з павичем» уподібнюється жінка і павич (Рис. В. 3.2.8.). Жіноча фігура граційна, тонка та пластична, у напівпрозорому одязі, який хвилею спадає до павича. Павич, що сидить на квітучому дереві, є символом гордого самодостатнього чоловіка. Фон картини, всі предмети довкола моделі надають флер таємничості й загадковості. Фігура жінки розташована на золотому перетині і втілює враження готовності до руху.

Жіночі портрети Станіслава Виспянського відрізняються оригінальною композицією, колоритом, живописною фактурою. «Портрет жінки художника» (1902 р.) демонструє чіткі лінії, як впевненість і рішучість жіночого образу (Рис. В. 3.2.9.). Завдяки яскравому зеленому одягу з декоративним орнаментом, контрасту світлого обличчя з темним волоссям, образ набуває декоративного забарвлення. Фігура затиснена у форматі і випромінює потенційну життєву енергію. Рішучий погляд і підкреслено стулені уста ніби закликають глядача до діалогу. Гармонійний ритм пластики ліній мережива, комірця сорочки, закругленість лінії плечей та контуру обличчя підтримується в зображенні орнаменту і створює враження постійного колового руху на тлі відчуття спокою [2, с. 231].

«Портрет дівчинки» (1893 р.) має діагональну композицію, зумовлену позою моделі (Рис. В. 3.2.9.). Ромашка в руках дівчинки – символ невинності, юності, що розквітає. Її обличчя є композиційним центром. Воно виділяється на блакитному фоні із зеленавими відтінками та підкреслюється мереживним комірцем і зеленою рослиною, яка проглядається за фігурою дівчинки. Ритм овальних ліній створено обручем на голові та паском сукні.

Філософський енциклопедичний словник визначає «символ» (з грец. знак) як умовне позначення якого-небудь предмета, поняття або явища; художній образ, що умовно відтворює усталену думку, ідею, почуття. Символ дає митцеві можливість сконцентрувати в композиції широке коло життєвих явищ і перебільшувати зображуване.

Зображення жінки в сецесії стає складним образом-символом: дівоча фігура з розкритими крилами за спиною, жіноча фігура як язичницький ідол, жінка зі змією, скрученою біля ніг (символ первородного гріха) чи з молитовно складеними руками (символ терпіння, жертвності заради любові до людства).

Таким чином, виділяють основні різновиди жіночих образів польської сецесії, по-перше, це жінки з великими очима та пишним волоссям, які нагадують «оранжерейні квіти». По-друге – войовничі образи з обличчям, схожим на богиню Афіну. По-третє – образи-символи жінок із зооморфними формами, як жінка-пташка, жінка-кицька, жінка - русалонька.

3. Функції жіночого образу в творчості польських майстрів

Слід зауважити, що у польській сецесії виділяються дві домінуючі функції жіночого образу. Перша – алегорична, коли жіночий образ використовується як *метафора* (передбачає преображення самого символічного образу, пропонуючи митцю різні модуси існування матеріального світу), друга – декоративна, що перетворює жіночий образ в елемент декору. Як правило, друга функція яскраво проявляється у прикладній графіці, рекламі, архітектурі (Рис. В. 3.2.10.).

Виявляються два способи сприйняття художниками жіночого образу. Перший нівелює жіночий образ до рівня будь-якого іншого об'єкта зображення, наприклад, букета квітів чи яблука. Жіночий образ стає знаком чи емблемою, певним інструментом для оздоблення середовища і втрачає смисловий сенс чи психологічне навантаження. Другий втілює жіночий образ як мотив мистецтва, тобто сам твір, сюжет, а не інструмент сюжету, що зумовлює його психологізм. Якщо жіночий образ – це сюжет, то цей сюжет

має бути розробленим, у нього має бути власна історія: минуле, сьогодення, майбутнє [4, с. 119].

Отже, пошуки жіночого ідеалу супроводжувалися гострою полемікою і не співпадав з тим ідеалом, який існував у кінці XIX століття. Мода на простих, конкретних жінок вичерпала себе. Пафос простоти і природності замінився витонченою естетикою та споглядальністю. Жінка сецесії стала прекрасною та загадковою. Її неможливо зрозуміти до кінця, навіть повністю відобразити її безкінечну мінливість поз, руху, погляду. Відповідно, техніка і технології художників доби сецесії суттєво відрізнялася від манери майстрів попередніх поколінь, зокрема метра польського живопису – Яна Матейка.

4. Висновок

Завершуючи огляд мистецтвознавчих досліджень, можемо підсумувати, що особливістю польського модерну є тяжіння до класичного стилю мистецтва з імпресіоністським ухилом. Тому особлива увага приділяється психологічному стану жінки, відбувається звернення до підсвідомості моделі та поєднується з посиленою декоративністю образів, їх метафоричністю та відвертою символічністю.

Поштовхом для змін у жіночому портреті послуговували зміни, які відбулися в загальноєвропейській культурі. Із стилістичних особливостей модерну польські майстри використовують хвилясті лінії, рослинний орнамент і ритм у створенні жіночого образу. Загальноприйнятий жіночий образ європейського модерну відрізняється від жіночого образу польської сецесії колоритом, композицією, своєрідною фактурою та змістом (Рис. В. 3.2.11.).

Підсумовуючи, можна сказати, що майже у кожному жіночому портреті польських митців відчувається вплив символізму. Завдяки цьому вони не перестають дивувати своєю оригінальністю та унікальністю.

5. Контрольні питання

1. Що стало поштовхом для змін у жіночому портреті польських художників?
2. Які протиріччя жіночого образу наявні в портретах модерну?
3. Визначте вплив символізму для формування жіночого образу.
4. Які функції виконував жіночий образ в Польщі? (Рис. В. 3.2.12.).

З усього вище вказаного, ми переконалися в тому, що серед переваг презентаційного подання матеріалу є інформаційна ємність, наочність, організація уваги аудиторії в фазі її біологічного зниження (25-30 хвилин після початку лекції) за рахунок художньо-естетичного виконання слайдів-заставок або за рахунок доцільно застосованої анімації та звукового ефекту; мобільність, інтерактивність (можливість безпосередньо впливати на хід презентації).

Традиційна презентація зі слайдами, доповнена засобами показу кольорової графіки з виведенням матеріалу на проектор

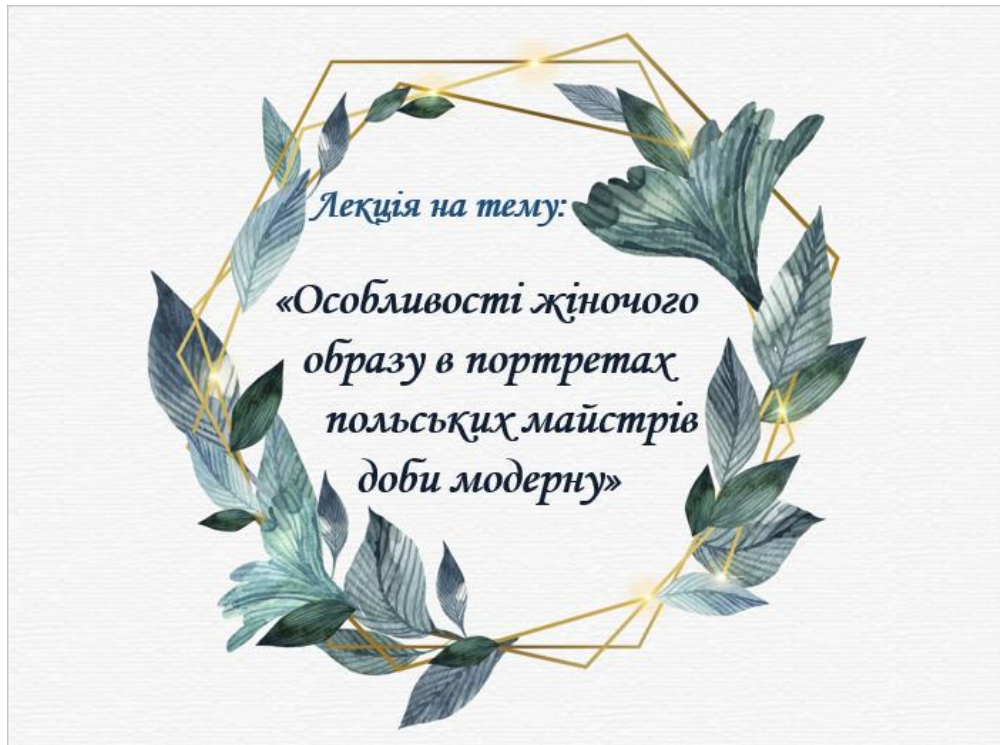


Рис. 3.2.1. Титульний слайд.



Рис. 3.2.2. Слайд зі структурою лекційного заняття.



ВСТУП

Модерн - художній напрям в образотворчому мистецтві 1880-1914 р.

Альфонс Муха став прабатьком образу жінки сецесії.

Жіночий образ у модерні стає ключовим, для концепції модерну характерно: відмова від симетрії, природні лінії, синтез універсального типу вроди: вітаїстичний (від лат. життєвий, вічний).



Рис. 3.2.3. Вступний слайд.

СПЕЦИФІКА ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ ДОБИ ПОЛЬСЬКОГО МОДЕРНУ

Основні різновиди жіночих образів польської сецесії.

По-перше, це ліричні образи жінки з великими очима та пишним волоссям, які нагадують «оранжерейні квіти».



А. Муха «Три віки», 1896 р.



Юзеф Мезнарчек «Стівачка», 1896 р.

Рис. 3.2.4. Слайд з комбінованим наповненням: візуальним рядом і ключовими моментами лекції.



Рис. 3.2.5. Слайд комбінований з текстовою варіацією та візуалізацією.

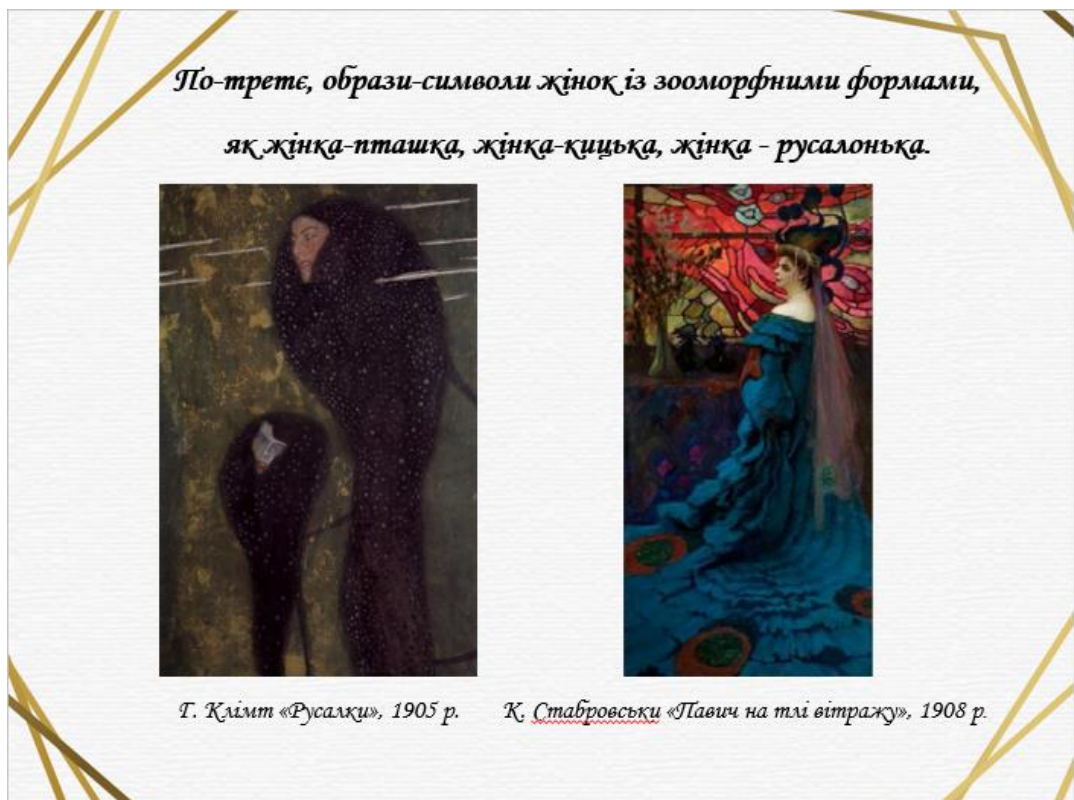


Рис. 3.2.6. Слайд, що містить ключові моменти лекції та візуальний ряд.

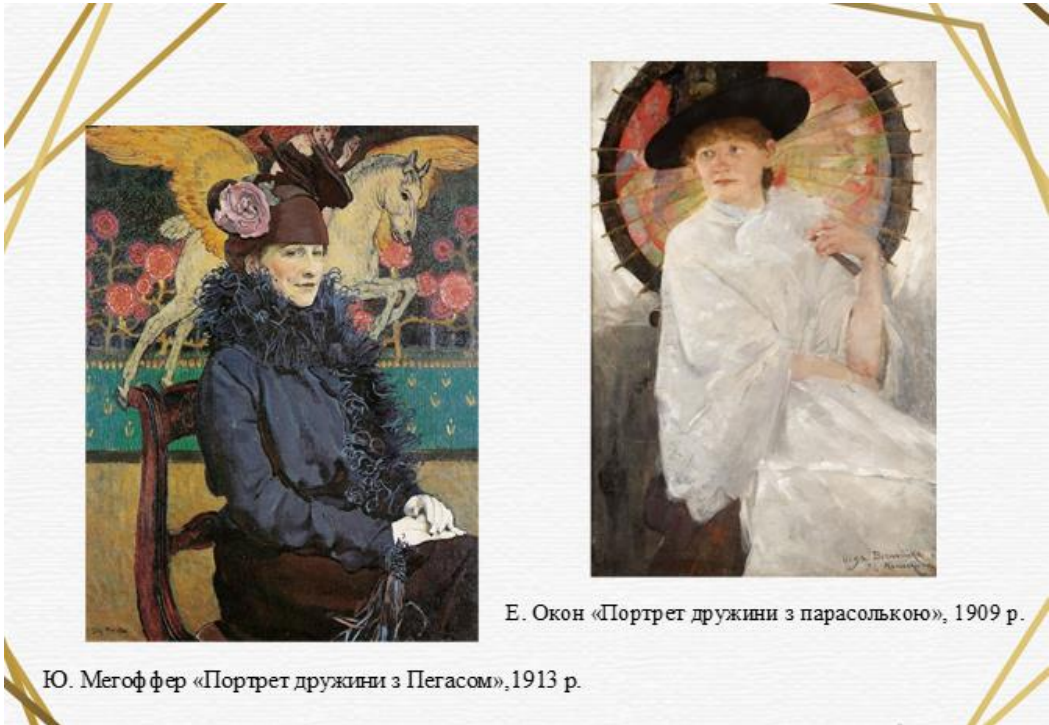


Рис. 3.2.7. Слайд з наочними прикладами майстрів доби польської сецесії.




Рис. 3.2.8. Слайд з візуальним наповненням.



Рис. 3.2.9. Слайд прикладами робіт польських майстрів.




Рис. 3.2.10. Слайд з змістовним та візуальним наповненням.



Висновок

- Особливістю польського модерну є тяжіння до класичного стилю мистецтва з імпресіоністським ухилом. Тому особлива увага приділяється психологічному стану жінки, відбувається звернення до підсвідомості моделі, поєднується з посиленою декоративністю образів, їх метафоричністю, символічністю.
- Із стилістичних особливостей модерну польські майстри використовують хвилясті лінії, рослинний орнамент і ритм у створенні жіночого образу.
 - Загальноприйнятий жіночий образ європейського модерну відрізняється від жіночого образу польської сецесії колоритом, композицією, своєрідною фактурою, змістом.

Рис. 3.2.11. Слайд з підсумками лекційного заняття.



Контрольні питання

1. Що стало поштовхом для змін у жіночому портреті польських художників?
2. Які протиріччя жіночого образу наявні в портретах польської сецесії?
3. Визначте вплив символізму для формування жіночого образу.
4. Які функції виконував жіночий образ в Польщі?

Рис. 3.2.12. Слайд з контрольним опитуванням.