

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

«Допущено до захисту»

Завідувач кафедри

_____ Руслан Пильнік

«_____» _____ 2025 р.

Реєстраційний № _____

«_____» _____ 2025 р.

МЕТОДИКА СТВОРЕННЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ
В ЖИВОПИСНІЙ КОМПОЗИЦІЇ

Кваліфікаційна робота

студентки групи ОМ-21

ступінь вищої освіти бакалавр

спеціальності 014.12 Середня освіта

(Образотворче мистецтво)

Пелих Маріанни Миколаївни

Керівник: викладач

Петренко Ольга Олегівна

Оцінка:

Національна шкала _____

Шкала ECTS ____ Кількість балів ____

Голова ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

ЗАПЕВНЕННЯ

Я, Пелих Маріанна Миколаївна, розумію і підтримую політику Криворізького державного педагогічного університету з академічної доброчесності. Запевняю, що кваліфікаційна робота «Методика створення жіночого образу в живописній композиції» виконана самостійно, не містить академічного плагіату, фабрикації, фальсифікації. Я не надавала і не одержувала недозволену допомогу під час підготовки цієї роботи. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають покликання на відповідне джерело.

Із чинним Положенням про запобігання та виявлення академічного плагіату в роботах здобувачів вищої освіти Криворізького державного педагогічного університету ознайомена. Чітко усвідомлюю, що в разі виявлення у кваліфікаційній роботі порушення академічної доброчесності робота не допускається до захисту або оцінюється незадовільно.

(_____)

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ЖИВОПИСІ.....	7
1.1. Витоки та еволюція жіночого образу в живописі.....	7
1.2. Принципи художньої інтерпретації жіночого образу в західноєвропейському живописі Нового та Новітнього часів.....	10
1.3. Архетипи жіночності в українському живописі: між традицією та сучасністю	14
Висновки до розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАННЯ ПРАКТИЧНОЇ ЧАСТИНИ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ	21
2.1. Обґрунтування ідеї та задуму творчої роботи: мистецька інтерпретація образу відьми.....	21
2.2. Методична послідовність виконання живописної композиції «Буде тобі, враже, так, як відьма скаже!».....	25
Висновки до розділу 2.....	28
ВИСНОВКИ	29
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	31
ДОДАТКИ	36
Додаток А	36
Додаток Б.....	59

ВСТУП

Актуальність дослідження. Жіночий образ як елемент творчого осмислення в історії художньої культури відомий ще з прадавніх часів, а його роль і значення в сучасному мистецькому просторі залишаються актуальними. Це можна пояснити особливим сакральним характером жінки як духовного та генетично визначеного архетипу, пов'язаного з витоками людської цивілізації. Онтологічна природа жіночого образу знаходить фундаментальне трактування не лише в релігійних і міфологічних джерелах, а й у різноманітних предметних дисциплінах – філософії, естетиці, соціології, культурології та мистецтвознавстві.

Дослідження й інтерпретація жіночого образу в образотворчому мистецтві відбуваються в контексті суспільно-історичних змін та культурних парадигм, з урахуванням національних архетипічних традицій кожної культури. Це зумовлює поступову еволюцію його сприйняття і відтворення: від канонізованих уявлень – до реалістичного трактування. Водночас сучасне мистецтво зберігає прагнення до метафоричності, символізації та ідеалізації жіночої форми.

Особливо виразно цей процес культурно-мистецької трансформації простежується в сучасному українському живописі. В уявленнях українців жіноча енергія є невід'ємною частиною народного буття, традицій і культури. Шанобливе ставлення до жінки знайшло відображення у творчості представників українського живопису різних періодів, де жінка постає в різних іпостасях, зберігаючи відчуття внутрішньої гідності та глибокої національної ідентичності.

Проблематика походження та відтворення жіночого образу в образотворчому мистецтві досліджується у працях сучасних науковців, серед яких варто виокремити: Л. Журавель-Змеєва [10], М. Зайцева та ін. [41], Т. Івашкевич [11], Т. Мельник [17], О. Роготченко [22], Е. Санто [23], В. Чебан [32], А. Шкут, О. Луценко [35], А. Щедрова [36], J. Marsh (Д. Марш) [39].

Водночас питання методичної реалізації жіночого образу засобами живопису в контексті культурно-історичного розвитку зарубіжного та вітчизняного мистецтва залишається недостатньо дослідженим і потребує подальшого наукового уточнення.

Мета дослідження – обґрунтувати теоретичні засади формування жіночого образу в історико-культурному вимірі зарубіжного та вітчизняного живопису; реалізувати на практиці методичні підходи розробки жіночого образу в живописній композиції.

Для досягнення поставленої мети були окреслені наступні **завдання**:

1. З'ясувати витоки та напрями еволюції формування жіночого образу в живописі.
2. Проаналізувати принципи художньої інтерпретації жіночого образу в західноєвропейському живописі Нового та Новітнього часів.
3. Визначити архетипи жіночності у вітчизняній живописній традиції від витоків до сучасності.
4. Обґрунтувати питання інтерпретації образу відьми в сучасному культурно-мистецькому просторі.
5. Розробити методичні підходи до виконання практичної частини кваліфікаційної роботи – живописної композиції «Буде тобі, враже, так, як відьма скаже!».

Об'єкт дослідження – жіночий образ в живописній композиції.

Предмет дослідження – методичні підходи, художньо-стилістичні особливості та техніко-технологічні засоби втілення жіночого образу в живописі.

Методи дослідження. У роботі застосовано комплекс методів, що забезпечують всебічний аналіз і практичне опрацювання теми: бібліографічний метод – опрацювання наукових, мистецтвознавчих та історичних джерел, що стосуються жіночого образу в живописі; теоретичні методи – аналіз, синтез, порівняння, систематизація літератури та мистецьких тенденцій, що дозволяє простежити еволюцію художньо-стилістичних підходів до зображення жіночого образу; емпіричні методи – художньо-мистецтвознавчий аналіз живописних

творів, дослідження рівня пізнавального процесу через практичний досвід; методи художньо-практичного дослідження – експериментальне застосування різних живописних технік, композиційних рішень та засобів художньої виразності у створенні жіночого образу.

Практичне значення дослідження визначається можливістю застосування його матеріалів і висновків у подальшій розробці методики створення жіночого образу в живописній композиції, підготовці лекцій та спецкурсів із фахових дисциплін, а також у практиці художньої освіти. Результати дослідження можуть бути корисними для митців, викладачів та студентів мистецьких закладів, а також для розширення художньо-практичного інструментарію при створенні живописних творів.

Структура та обсяг кваліфікаційної роботи: дана робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури, який налічує 41 позицію. Основний зміст викладено на 30 сторінках. Повний обсяг кваліфікаційної роботи становить 69 сторінок. Роботу доповнюють додатки.

РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В ЖИВОПИСІ

1.1. Витоки та еволюція жіночого образу в живописі

Аналізуючи специфіку формування та розвитку принципів побудови жіночого образу в живописній композиції неможливо оминати увагою необхідність обґрунтуванням концептуальних засад даного дослідження. Окремого висвітлення потребує уточнення концептуального трактування понять, дотичних до теми кваліфікаційної роботи, а саме – *живопису*, як різновиду образотворчого мистецтва та *живописної композиції*.

Принагідно зазначити, що в українському вживанні, термін живопис, здебільшого, в теоретичних розвідках, часто може бути заміщений автентичним поняттям – *малярство*. Згідно словника української мови, малярство визначається як «*вид образотворчого мистецтва, що зображує фарбами предмети і явища реальної дійсності на полотні, дереві, папері, стіні і т. ін.*» [15].

У навчальному посібнику О. Чирви та ін. *живопис* визначається як пластичний вид мистецтва, що реалізується через створення художнього образу фарбами на площинній основі (стіна, папір, полотно тощо) [33, с. 9–11]. Автори акцентують на важливості емоційного та світоглядного аспектів, які формують образ через колористичне вирішення. Окремо виокремлюються підвиди живопису: станковий, монументальний, декоративний, театральний та мініатюра.

О. Тарасенко визначає *живопис* як вид образотворчого мистецтва, що спрямований на передачу зорових образів за допомогою спеціальних засобів, де фарби стають інструментом для втілення зображення, образу та емоцій на площині. Це процес, який дає можливість художнику виразити своє бачення світу, використовуючи кольори, форми та текстури, щоб створити емоційний і візуальний зв'язок із глядачем [28, с. 88].

Сучасні дослідники звертають увагу на суттєві зміни в розумінні звичних понять і явищ у галузі образотворчого мистецтва, спричинені розвитком цифрових технологій. Зокрема, аналізуючи наслідки цифровізації, науковці зазначають, що традиційний живопис зазнає трансформацій. Зміни стосуються передусім розширення можливостей візуального сприйняття та нових способів трактування художнього образу [6, с. 235].

Під час створення живописного твору, незалежно від його формату чи художніх матеріалів, задіяних для реалізації авторського задуму, першочерговим аспектом кристалізації творчої ідеї є вирішення композиційних завдань. Композиція виступає незамінним елементом у творчій діяльності митця-живописця, оскільки забезпечує побудову часово-просторових, пластичних і пропорційних компонентів загальної структури художнього твору.

Сукупність композиційних принципів у живописі забезпечує цілісне втілення художнього задуму через гармонійне поєднання всіх елементів зображення. Цілісність, як підкреслює більшість дослідників, є основною ознакою вдалої композиції. Важливим є не лише точне просторове структурування, а й смислова відповідність композиції ідеї твору, що гарантує єдність форми та змісту [14, с. 169]. *Цілісність композиції* живописного твору досягається за допомогою комплексу виразних засобів, серед яких провідне значення мають передача динаміки руху або спокою, дотримання пропорцій золотого перерізу, використання симетрії та асиметрії, ритму, рівноваги, а також акцентування композиційно-змістового центру [24].

Композиційний стрій у вирішенні жіночого художнього образу відрізняється власною специфікою, хоча й підкоряється загальноприйнятим канонам, що уклались протягом історичного розвитку образотворчого мистецтва. Протягом тисяч років, від прадавніх форм до сучасних цифрових живописних інструментів, в живописі залишається актуальною тема відтворення жіночого образу, як мультикультурного архетипу зображення жіночності у різноманітні проявів.

У прадавні часи зображення жіночого образу підпорядковувалося чітким ритуальним канонам, які відображали уявлення суспільства про жінку як джерело життя, родючості, сакрального початку. Відповідно, форми жіночого тіла стилізувалися, спрощувалися або гіперболізувалися відповідно до ритуального значення. Прикладом канонічного відтворення жіночого образу доби палеоліту виступає фігура Венери з Віллендорфу (Рис.А.1.1.), виготовлена в межах 24,000–22,000 рр. до н. е..

На наступних етапах розвитку мистецтва зображення жінки продовжує формуватися під впливом ритуальних і культових уявлень, що було характерно для культур Вавилону, Сирії, Давнього Єгипту та інших давніх цивілізацій. У мистецтві Єгипту поступове відхилення від канонічних правил можна побачити у сценах із зображенням служниць або рабинь. Яскравим прикладом є настінний розпис із гробниці Небамуна (бл. 1350 р. до н.е.), де представлені жінки-музикантки (Рис.А.1.2.). За рівнем майстерності цей твір деякі дослідники порівнюють із роботами Мікеланджело [40].

У крито-мікенському мистецтві жінок зображували в динамічних позах, з розкішним вбранням і складними зачісками, переважно в культових або святкових сценах. Символом жіночності цього періоду є фреска «Парижанка» (Рис.А.1.3.) з Кносського палацу. У давньогрецькому вазопису (Рис.А.1.4.) жіночий образ стає стриманішим, канонізованим, зосередженим на побутових і міфологічних сюжетах [35, с. 157].

Візантійська культура, насичена ідеями аскетико-естетичного світогляду, зосередженого на величі та красі людської душі [31, с. 178], а не матеріального світу, канонізує образ жінки, пропагуючи її цнотливість та високодуховність. Культ Богородиці призводить до розповсюдження зображення її канонізованого образу в мистецтві монументального сакрального живопису (Рис.А.1.5.) та іконопису.

У мистецтві романської та готичної доби жіночий образ майже не зазнає змін, залишаючись під впливом церковної доктрини та християнського світогляду. У цей період поширюється мистецтво книжкової мініатюри, де жінки

зображуються здебільшого в алегоричному ключі – як уособлення гріхів або чеснот. Їх подають у статичних композиціях з характерними атрибутами, як-от в ілюстраціях до «Роману про Троянду» (Рис.А.1.6.) [8, с. 180–181].

З приходом у європейське мистецтво Джотто (Рис.А.1.7.) відкривається новий етап у розвитку живописної композиції та зображення людської постаті [12, с. 12]. Для проторенесансного живопису характерні складні ракурси, багатофігурність, передача емоційного стану персонажів і прагнення до реалістичності. У добу раннього Відродження ці тенденції активізуються, що впливає і на нове трактування жіночого образу в живописі.

1.2. Принципи художньої інтерпретації жіночого образу в західноєвропейському живописі Нового та Новітнього часів

Доба італійського кватроченто, заснована на гуманістичних принципах і орієнтована на наслідування ідеалів людської краси античності, відкриває нові горизонти у зображенні жіночого образу в живописі, відмінні від традиційного бачення попередніх епох. Жіноча постать постає як втілення інтелектуальної та духовної особистості.

Зокрема, Сандро Боттічеллі у своїх роботах, таких як «Народження Венери» (1485) (Рис.А.1.8.) і «Весна» (1482), зумів передати красу жіночої постаті як з точки зору гармонійних анатомічних пропорцій, так і як зразок духовно-естетичної досконалості. Варто зазначити, що образ богині Венери художник створює, надихаючись зовнішністю своєї сучасниці – флорентійської красуні Симонетти Веспуччі, риси обличчя й фігури якої простежуються в його творах [30].

Наприкінці XV століття в творчому доробку живописців доби Високого Відродження помітною стає тенденція до глибшого відтворення та інтерпретації жіночого образу. Еталонними зразками цього періоду вважаються твори Леонардо да Вінчі – «Пані з горностаєм» (бл. 1489) (Рис.А.1.9.) та «Мона Ліза» (бл. 1503–1506). В обох картинах жінка постає як втілення ідеального поєднання духовної й зовнішньої краси. Досягнення такого ефекту стає можливим завдяки

не лише майстерному змалюванню образів, а й сукупності важливих художніх засобів: врівноваженості та вивіреності композиційної побудови, застосуванню принципу золотого перерізу, гармонійним пропорційним співвідношенням у зображенні голови та фігури, ретельному підборі оточення і тла, а також глибокому символічному змісту.

У передбароковий період особливу увагу привертають твори представників маньєризму, зокрема італійського художника Тінторетто. У його картинах, присвячених здебільшого біблійним і євангельським сюжетам, жіночий образ зазнає концептуального переосмислення. Художник приділяє значну увагу живописному зображенню жіночого тіла, при цьому канони краси помітно змінюються – від врівноважених, струнких пропорцій античних зразків (як у «Венері, що спить» Джорджоне (1510) (Рис.А.1.10.) до пишних, соковитих, підкреслено експресивних форм. Такий підхід яскраво візуалізований у композиції Тінторетто «Сусанна і старці» (1555–1556) (Рис.А.1.11.).

Специфіка інтерпретації жіночого образу в живописі доби бароко полягає у зміщенні акцентів з релігійно-алегоричного на особистісно-інтимне й емоційне. Бароковому стилю притаманні театральність, драматизм, розкіш і велич, що виявляються в образі жінки як уособлення чеснот, краси або божественності. Яскравим прикладом є картина Дієго Веласкеса «Венера з дзеркалом» (бл. 1648–51 рр.) (Рис.А.1.12.). У світських портретах того часу жінка зображується крізь призму її соціального статусу, що підкреслюється вбранням і оточенням, як, наприклад, у творах Веласкеса «Принцеса Марія Тереза» (1653) (Рис.А.1.13.), «Королева Ізабела Французька верхи» тощо.

У творчості фламандського майстра бароко Пітера Пауля Рубенса ідеал жіночої краси досягає вершини у вигляді чітко окресленого канону – молодого, пишного, життєрадісного тіла. У мистецтвознавстві навіть закріпився термін *«рубенсівська жінка»* [36, с. 21], що позначає створений художником типаж. Хоча більшість його робіт відображає цей ідеал, показовим прикладом вважається картина «Венера перед дзеркалом» (1612–1615) (Рис.А.1.14.), у якій сконцентровано всі риси розробленої ним естетичної моделі.

Мистецтво рококо, зорієнтоване на інтимний простір аристократичного життя, висуває на перший план жіночий образ як утілення легкості, фантазії й чуттєвості. У живописі XVIII століття жінка постає не лише як естетичний ідеал, а як головна героїня еротизованого світу, що особливо виразно виявляється у творчості французьких митців Антуана Ватто (Рис.А.1.15.) та Жана-Оноре Фрагонара [3, с. 213–214]. Фрагонар поєднує технічну майстерність з грайливою манерою, підкреслюючи еротизм і кокетство [9, с. 38]. У таких творах, як «Гойдалка» (1767), «Купальниці» (1765), «Любовний лист» (1770-ті) (Рис.А.1.16.), жіночий образ уособлює витончену насолоду та чуттєву естетику доби рококо.

Класицистичний живопис продовжує раціональне осмислення античних канонів, звертаючись до міфологічного та історичного жанрів. Образ жінки у цьому контексті набуває алегоричного й міфопоетичного характеру, втрачаючи зв'язок із сучасністю. Ідеалізована жіноча постать відображає провідні модні тенденції та звичаї епохи імператорської Франції, зокрема у стилізації одягу під античні туніки. Показовим прикладом є «Портрет мадам Рекам'є» (1800) (Рис.А.1.17.) Жака-Луї Давида.

У західноєвропейському живописі XIX століття помітно посилюються реалістичні тенденції, що проявляються в академізмі, реалізмі, романтизмі та інших напрямках. Визначним реформатором доби стає Гюстав Курбе, який переосмислює жіночий образ, звертаючись до зображення жінок простого походження – міщанок, селянок, циганок. Він надає їм природності, чуттєвості та вільного від канонів еротизму. Прикладами є твори «Прекрасна ірландка» (1866) (Рис.А.1.18.), «Циганка в задумі» (1869), «Жінка за читанням» (1868).

Представники романтизму, на противагу реалістам, трактують жіночий образ крізь призму власного світобачення, пройнятого реформаторськими ідеями нескореності та народного спротиву. Хрестоматійним прикладом такого підходу є «Свобода, що веде народ» (1830) (Рис.А.1.19.) Ежена Делакруа.

Важливу роль у переосмисленні жіночого образу в живописі відіграла творчість прерафаелітів – В. Голмена Ганта, Е. Берн-Джонса, Дж. Е. Мілле,

Д. Г. Росетті. У їхніх творах жіноча краса, чесноти й чуттєвість поєднуються з віртуозним реалізмом, часто в контексті християнських або міфологічних сюжетів, що набувають ознак декадентської естетики кінця XIX століття [5, с. 20]. У Росетті жіночий образ – ліричний і психологічно заглиблений – є провідною темою творчості: «Діва Святого Граалю» (1874) (Рис.А.1.20.), «Астарта Сирійська» (1877), «Леді Ліліт» (1867). За Я. Марч, натхненням для митця стала Джейн Морріс [39].

Імпресіоністи подають жіночий образ у новому світлі – без надмірної символізації чи соціального навантаження. Художники зосереджуються на зображенні повсякденного життя, емоцій та мінливих настроїв, передаючи природність і спонтанність. У роботах П'єра-Огюста Ренуара жінка постає як втілення життєрадісності, м'якості й грації – усміхнена, безтурботна, оточена світлом і ніжною палітрою: «Бал в Мулен де ла Галетт» (1876) (Рис.А.1.21.), «Дівчина, що розчісує волосся» (1876), «Портрет Жанни Самарі» (1877).

Едгар Дега зображує жінок у буденних, часто інтимних моментах – за лаштунками театру, під час репетицій, у стані втоми чи задумливості: «Танцівниця з букетом квітів» (1878), «Зірка» (1878) (Рис.А.1.22.). Його підхід позбавлений ідеалізації: художник прагне передати не лише красу, а й вразливість та природність образу, як це видно у творах «Співачка в світлі» (1878), «Абсент» (1876), «Очікування» (1882).

У добу модерну жіночий образ набуває символічного значення, втілюючи ідеал краси, багатогранності та трансформації. Він поєднує риси дівчини, матері, коханої, святої й спокусниці, балансує між реальністю та символом, світлом і темрявою [32, с. 303]. Чеський художник Альфонс Муха сформував візуальний канон ар-нуво, де жіноча постать стала не лише естетичним ідеалом, а й носієм філософських і космічних сенсів. У серіях «Пори року» (1900) (Рис.А.1.23.), «Місяці» (1899), «Зірки» (1902) вона пов'язується зі стихіями й природними циклами. Густав Клімт, представник австрійського модерну, зобразив жінку як втілення еротизму, таємничості й сили. У творах «Юдіф I» (1901), «Поцілунок»

(1907–1908), «Даная» (1907) (Рис.А.1.24.) він поєднує натуралізм із декоративністю, розкриваючи нові можливості символічного живопису [20].

Упродовж XX століття образ жінки в західноєвропейському живописі зазнав глибоких трансформацій, які відображали ключові ідеї доби. Художники досліджували внутрішній світ, несвідоме, емоції, розкриваючи жінку як носійку багатьох значень – від еротичного об'єкта до метафори духовного пошуку. У творчості Пікассо («Авіньйонські дівчата» (1907) (Рис.А.1.25.)) та інших новаторів жіночі образи виходили за межі традиційної краси, часто демонструючи психологічну напругу, деформацію, навіть агресію.

У постмодернізмі друга половина століття позначена ще радикальнішими підходами: образ жінки часто редукується до інструменту художнього висловлювання або ж піддається деконструкції. Жінка стає не об'єктом естетизації, а засобом візуального експерименту. Такий зсув фокусу свідчить про глибоку зміну ролі мистецтва.. Усе це, як зазначає Е. Санто, є наслідком складності, суперечливості й багатшаровості сучасної культури, що відбивається у стилістиці й концепції образу жінки у живописі XX століття [23, с. 89–90].

1.3. Архетипи жіночності в українському живописі: між традицією та сучасністю

Проблематика відображення жіночої постаті в образотворчому мистецтві України охоплює широке коло культурно-історичних питань. У живописі, як одному з найвиразніших засобів художнього висловлення, образ жінки нерозривно пов'язаний із національною ідентичністю, сакральними уявленнями, соціокультурними трансформаціями. Архетипи жіночності – *мати, берегиня, Богородиця, кохана, муза, страдниця* – є наскрізними мотивами української візуальної культури, які, змінюючи зовнішні ознаки, зберігають глибинну смислову структуру.

У прадавніх культурах, що існували на території України в добу неоліту та енеоліту, зокрема в межах Трипільської цивілізації (IV–III тис. до н.е.), образ жінки мав винятково сакральне значення. Археологічні знахідки у вигляді керамічних статуеток свідчать про домінування жіночого начала як символу життя. Ці образи часто узагальнені, але виразно передають культ *Матері-Богині* (Рис.А.1.26.) – прадавнього архетипу, що уособлював універсальну жіночу силу.

У монументальному живописі Київської Русі сакральний жіночий образ уособлюється переважно в постаті Богоматері, що посідає ключове місце у християнському візуальному каноні. Знаковим прикладом є мозаїка Оранти в Софії Київській (Рис.А.1.27.) [41, с. 23]. Протягом XV–XVII століть під впливом західноєвропейського мистецтва український іконопис поступово трансформується. Образ Богородиці ускладнюється (Рис.А.1.28.): зростає декоративність, увага до деталей убрання й оздоб, що свідчить про взаємодію з бароковою естетикою.

У станковому живописі Гетьманщини та Лівобережної України XVII–XVIII століть сформувався напрям ктиторського портрета, що з часом набував світського характеру. Значну частину складали жіночі образи – представниць шляхти, козацької старшини та знаті. Такі портрети підкреслюють соціальний статус жінки через деталі вбрання, розкриваючи її як освічену, культурно інтегровану постать («Портрет Феодосії Палій з дітьми» (бл. 1686–1700) (Рис.А.1.29.)) [11, с. 7–9].

У XIX столітті український живопис вступає в добу глибоких змін, пов'язаних із формуванням національного мистецтва, зростанням реалізму, побутового жанру. На цьому тлі інтерпретація жіночого образу набуває нових відтінків – жінка вже не лише репрезентантка соціального статусу, а насамперед жива особистість з внутрішнім світом, емоціями, долею.

У творах Тараса Шевченка, зокрема в картинах «Катерина» (1842) (Рис.А.1.30.) та «Селянська родина» (1843), жіночий образ поєднує трагічну долю з гідністю й душевною глибиною. У «Катерині» жінка постає як жертва суспільного осуду й власної наївності, а водночас – як символ втраченої цноти й

незламної внутрішньої сили. Шевченко створює архетип жінки-страдниці, який надовго закріплюється в українському мистецтві.

Костянтин Трутовський у побутовому живописі зображує жінку в сільському середовищі, акцентуючи на її ролі як трудівниці, матері, учасниці традиційних обрядів. Наприклад, у роботах «Весілля на Україні» (1864) або «Сцена біля колодязя» (1893) (Рис.А.1.31.) жіночі постаті несуть емоційний тон – від грайливості до зосередженої серйозності – й завжди глибоко вкорінені в етнографічну реальність.

Ілля Рєпін як представник реалістичного напрямку в живописі, у ряді творів звертався до української тематики, створюючи глибокі й багатовимірні образи українських жінок. В одній із найвідоміших картин – «Українка біля тину» (1876) (Рис.А.1.32.) – художник показує жінку в момент емоційної зосередженості. Цей образ втілює типову українську жінку – скромну, працьовиту, міцно пов'язану з землею й традицією.

У творчості Миколи Пимоненка жіночий образ посідає особливе місце, стаючи не лише предметом естетичного милування, а й ключовим елементом соціально-культурного дискурсу його епохи. Як представник реалістичної школи живопису, Пимоненко надавав перевагу правдивому зображенню дійсності, що позначилося і на його підході до трактування жіночих персонажів. У творах, таких як «Різдвяні ворожіння» (1888), «З лісу» (1900), «Ідилія» (1908) (Рис.А.1.33.), «Київська квіткарка» (1908), художник не лише фіксує риси зовнішності чи етнографічні особливості одягу, а й передає настрій, психологічний стан, соціальний контекст.

На зламі XIX і XX століть українська культура опинилася в епіцентрі інтенсивних ідейних і художньо-естетичних трансформацій. Реалізм, який продовжував відігравати важливу роль, поступово поступався місцем модерністським пошукам. Початок XX століття в українському культурному просторі став періодом своєрідного діалогу між минулим і майбутнім: з одного боку, зберігалася глибоке підґрунтя народних і демократичних традицій XIX

століття, з іншого – дедалі активніше простежувалися спроби осмислення сучасності через призму західноєвропейських досягнень [26, с. 46–56].

Жіночі образи у творчому доробку Олександра Мурашка – митця київського культурно-мистецького осередку кінця XIX – початку XX століття – зазнають стилістичних трансформацій, вирізняючись пластичністю композиційної побудови та розмаїттям живописного трактування з переважанням імпресіоністичних і модерністських прийомів [2, с. 54]. Художник інтерпретує жіночі постаті як у виразному національному контексті («Зима» (1905), «Селянська родина» (1914) (Рис.А.1.34.), «Праля» (1914)), так і як уособлення сучасного міського простору («Дівчина в червонім капелюшку» (1902–1903), «Парижанки. Біля кав'ярні» (1903) та ін.).

У творчості Олекси Новаківського, представника українського варіанту постімпресіонізму початку XX століття, жіночий образ посідає особливе місце. Як зауважує І. Павельчук, мистецька мова Новаківського резонувала з провідними ідеями та візуальними формами стилю модерн [19, с. 173], що вплинуло і на специфіку трактування жіночого образу. Такий підхід яскраво проявляється в творах «Коляда» (1907–1908), «Втрачені надії. Визволення» (1903–1908). Серед усього розмаїття жіночих образів виокремлюється «Портрет Галини Голубовської» (1929–1930) (Рис.А.1.35.) – юної галицької музикантки [34], образ якої вирізняється ліризмом і тонкою психологічністю.

Спираючись на візантійсько-українську іконописну традицію й принципи модерного монументалізму, Михайло Бойчук, український митець початку XX століття, створює образ жінки як архетипу внутрішньо зосередженої, духовно сильної постаті. У таких творах як «Під яблунею» (1910-ті) (Рис.А.1.36.), «Мати» (1920-ті), або фрескові композиції з циклу «Жіноча праця», жіноча постать постає як символ народної гідності. Така стилістична трансформація зумовлена прагненням Бойчука до створення нової української мистецької мови, що отримала визначення як неовізантизм [4, с. 95–96].

Взірцевим прикладом вирішення жіночого образу в живописній композиції вважається твір видатного українського художника початку XX ст.,

першого ректора Київської Академії мистецтв, Федора Кричевського – «Наречена» (1910) (Рис.А.1.37.). Героїня картини – молода українка в традиційному вбранні, зображена в момент глибокого внутрішнього переживання. Її погляд зосереджений, поглиблений у себе; вона ніби перебуває на порозі важливого життєвого переходу. Особливе значення має національний костюм нареченої – вишиванка, намисто, обрядовий головний убір – які не тільки слугують етнографічним маркером, а й підкреслюють глибинний зв'язок жінки з традицією, обрядом, народним світоглядом.

У контексті репрезентації жіночого образу український живопис 1960–1980-х років розвивався під впливом естетики соціалістичного реалізму [22, с. 278], що зводила жіночий образ до зразка трудової героїні. Така репрезентація мала не лише утопічний характер, а й відігравала роль візуальної пропаганди, що формувала стандартизований образ *«ідеальної радянської жінки»*.

Серед українських художників радянського періоду насамперед слід згадати Тетяну Яблонську, як одну з найвпливовіших постатей українського мистецтва ХХ століття. У ранній період її творчість відповідала вимогам соцреалізму – прикладом є знакова картина «Хліб» (1949) (Рис.А.1.38.), а також «Ранок» (1954). У пізній період мисткиня тяжіла до узагальнених, майже символічних образів, зокрема у творах «Травень» (1965) (Рис.А.1.39.), «Лебеді» (1966), «Льон» (1977).

У 60-их рр. активно працює в галузі живопису одеський художник Костянтин Ломикін. У більшості робіт митець проявляє себе як знавець форми, майстер яскравого динамічного колориту. Багатоманітні жіночі образи сучасниць є наскрізною темою його творчості. Особливим національним колоритом і живописним трактуванням вирізняється полотно «Рідна мати моя» (1962) (Рис.А.1.40.).

Після здобуття Україною незалежності трансформація жіночого образу в українському живописі стала свідченням глибоких культурних і суспільних зрушень. Звільнення від ідеологічного тиску соціалістичного реалізму відкрило

простір для індивідуального художнього висловлювання. В даному напрямку працюють представники творчих сквотів «Паркомуна», «Живописний заповідник» та ін. [1].

Картина «Печаль Клеопатри» (1987) (Рис.А.1.41.) Арсена Савадова та Георгія Сенченка стала знаковим твором, що ознаменував трансформацію образу жінки в українському мистецтві другої половини ХХ століття. Цей образ поєднує в собі силу, незалежність і містичність, відходячи від традиційних уявлень про жінку [21].

У 2010–2020-х роках особливої виразності набуває тема жіночої суб'єктності на тлі соціальних трансформацій, війни, травми. Художники, як-от, К. Білетіна, В. Журавель, І. Калюжна, С. Лазарева, М. Пітчук, А. Роговий створюють роботи, у яких жінка постає активною учасницею суспільних процесів і відображає глибоко національні культурні архетипи.

Сучасна українська мисткиня Катерина Білетіна репрезентує жіночий образ як глибоко національний. У її творах, зокрема триптих «Сайарсична медитація» (2021) (Рис.А.1.42.), «Темна ніч душі» (2021), жінка постає як носійка культурної пам'яті. Через поєднання академічної майстерності й символічного трактування оточення, орнаментів, Білетіна формує жіночий образ, наповнений впізнаваними етнічними рисами [18].

У творчості Марти Пітчук жіночий образ постає як синтез традиційної ляльки-мотанки та сучасної українки, що втілює силу, гідність і духовну глибину. Мисткиня зображує жінок у традиційному вбранні різних етнографічних регіонів України, надаючи їм індивідуальних рис (Рис.А.1.43.). Характерною особливістю її робіт є техніка «писання світлом», запозичена з іконопису, де на темному тлі вибудовуються об'єми за допомогою світлих мазків. Образ мотанки у Пітчук трансформується з оберега в особистість, що несе в собі культурну пам'ять і сучасне бачення жіночої сутності [16].

У живописних творах Ірини Калюжної з серії «Краса по-українськи» (Рис.1.44.) жіночий образ постає як уособлення автентичної жіночої привабливості, внутрішньої сили. Мисткиня зосереджується на зображенні

жінки в традиційному українському вбранні, підкреслюючи її нерозривний зв'язок з етнокультурною спадщиною. Художниця вдається до м'якої колористики, детального опрацювання орнаментів, вишивок, зачісок, що слугує візуальним маркером приналежності до конкретного регіону.

У творчості харківського митця Артема Рогового жіночий образ постає як синтез народної естетики та авторського стилю. Художник, спираючись на традиції неокласицизму, зокрема на спадщину Зінаїди Серебрякової, створює образи жінок, що втілюють внутрішню гармонію, спокій і глибину. Його роботи вирізняються витонченістю ліній, делікатною передачею світлотіні та багатством кольорової гами. Особливу увагу митець приділяє композиційним рішенням і деталям: «Бабине літо» (Рис.А.1.45.), «Юдифь».

Висновки до розділу 1

У ході аналізу концептуальних підходів до створення та інтерпретації жіночого образу в живописі виявлено, що цей образ виступає складною естетичною категорією, тісно пов'язаною з культурно-історичним контекстом. Встановлено, що еволюція жіночого образу в західноєвропейському мистецтві проходила шлях від сакрально-міфологічного архетипу до психологічно заглибленої індивідуалізації.

Проаналізовано характерні ознаки жіночого образу в контексті західноєвропейського живопису Нового та Новітнього часу. Особливу увагу приділено аналізу архетипів жіночності в українському живописі, де жіноча постать постає не лише як культурний або мистецький об'єкт, а як носій національних традицій.

Уточнено також значення композиційної організації живописного твору в процесі художньої інтерпретації жіночого образу. Наголошено на ролі живописних засобів виразності як інструментів формування цілісного візуального образу, здатного передати не лише зовнішню характеристику, а й глибинний внутрішній зміст жіночої сутності.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАННЯ ПРАКТИЧНОЇ ЧАСТИНИ КВАЛІФІКАЦІЙНОЇ РОБОТИ

2.1. Обґрунтування ідеї та задуму творчої роботи: мистецька інтерпретація образу відьми

У структурі української культурної традиції особливе місце посідає образ жінки – один із найрепрезентативніших і найстійкіших у національному іконографічному каноні. Його глибинна символіка втілена в народній традиційній культурі, що виступає джерелом художнього натхнення для митців, а також виконує функцію трансляції духовного досвіду, ціннісних орієнтацій, моделей світосприйняття та життєвих практик. У цьому контексті архетип постає як глибинний образ-символ [41, с. 22], що має священне значення і формує систему смислів та знаків, через які вибудовується художній світ твору та його естетичне сприйняття.

Осмислення жіночого образу у візуальному мистецтві України становить складну багатовекторну проблему, тісно пов'язану з історико-культурним контекстом та трансформаціями національної ідентичності. Упродовж XX століття, зокрема в умовах радянської культурної політики, відбувалося цілеспрямоване уніфікування образу жінки, що зводився здебільшого до моделі «трудової героїні» або об'єкта ідеологічного впливу. Проте із набуттям незалежності Україна розпочала процес декомунізаційного переосмислення культурної спадщини, що дало поштовх до оновленого інтересу до альтернативних форм жіночої репрезентації.

На цьому тлі актуалізувалося звернення до архаїчних та традиційних національних архетипів жінки – таких, як *мати-берегиня*, *воїтелька*, *амазонка*, *міфічний персонаж*, які мають глибоке коріння в міфопоетичній структурі української культури. Ці образи не лише виступають маркерами етнічної ідентичності, а й візуалізують досвід поколінь, утілюючи ціннісні уявлення про жіночу сутність, духовність і зв'язок із землею. Архетипові структури виявляються у фольклорі, декоративно-ужитковому мистецтві, а також у

живописі – зокрема, в творах, що репрезентують жіноче начало як силу гармонії, родючості, національного єства.

Попри це, за вдалим спостереженням Т. Мельник, у візуальному мистецтві незалежної України домінують чоловічі наративи, в яких жінка часто постає в ролі естетизованого об'єкта або символу натхнення. Лише окремі художні практики намагаються розширити межі репрезентації жінки в національному контексті – здебільшого інтуїтивно, ніж цілеспрямовано [17, с. 145].

Водночас, помітний вплив на специфіку трактування художнього образу в сучасному мистецтві України справили події війни. Важкі часи виступили каталізатором глибинних змін у художньому світобаченні та мистецьких підходах. Як зазначає Л. Журавель-Змєєва, трансформація художньої мови під впливом цих подій охопила не лише стилістичні та технічні аспекти, але й сутнісне переосмислення образної структури творів, зокрема – жіночого архетипу [10, с. 201]. Сьогодні образ української жінки набув нової концептуалізації: у мистецтві вона постає сильною, самодостатньою, активною учасницею історичного процесу – *захисницею, берегинею національного духу, символом незламності* (приклади: К. Білетіна «Темна ніч душі» (2021) (Рис.Б.2.1.), К. Гудаєв «Молись Україно!» (2022) (Рис.Б.2.2.), О. Ковтун «Дерево життя» (2020) (Рис.Б.2.3.), А. Осмословська «Оберіг» (2023) (Рис.Б.2.4.), М. Пітчук «Мотанка з пелюстками. Західне Поділля» (2023) (Рис.Б.2.5.).

Цей зсув є не лише формальним, а й світоглядним: сучасні художники формують образ жінки як культурного архетипу, що втілює *цінності свободи, стійкості, духовної сили й національної самосвідомості*. Як слушно зауважує дослідниця, ідеологічно трансформований образ жінки розгортається у контексті людиноцентризму та демократичних цінностей [там само, с. 202].

З опорою на актуальні тенденції сучасного українського мистецтва і тих напрямів, в котрих наразі відбувається інтерпретація художнього образу жінки, було вирішено присвятити практичну частину кваліфікаційної роботи відтворенню яскравого, національно забарвленого, аутентичного жіночого

персонажу української культури, фольклору і народних вірувань – *відьми*. Основна ідея полягає у репрезентації традиційного персонажа народного епосу та міфу, інтегрованого в контекст сучасних культурно-мистецьких і духовно-естетичних викликів українського суспільства, яке потребує символічного втілення жіночності крізь архетип «*жінки-захисниці*».

На противагу уявленню щодо приналежності відьми до царства темних сил, що, зазвичай, несуть шкоду простим людям, у питанні загальнонаціональної протидії спільному ворогу під час війни, образ відьми отримує іншого забарвлення. У сучасній колективній уяві цей персоніфікований символ набуває асоціацій із місією «*переслідування*», «*невідворотного доленосного вироку*», «*карми*» для будь-якого ворога, що ступив на землю України. Таким чином, сили світла і темряви, у спільному прагненні до знищення агресора, об'єднуються задля захисту народу, його *Волі* та *Правди*.

Особливо популярним у сучасній українській культурі та мистецтві постає образ *Конотопської відьми* – давнього персонажа народних легенд і переказів, що уособлює синтез архетипу *Відаючої жінки*, народного уявлення про відьомство та соціальної сатири. Її образ закріпився переважно завдяки сатиричній повісті Г. Квітки-Основ'яненка «*Конотопська відьма*» (1837) (Рис.Б.2.6.), яка стала класикою української літератури. У квітні 2023 р. на сцені Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка (м. Київ) було здійснено постановку вистави «*Конотопська відьма*» (режисер І. Уривський) (Рис.Б.2.7.), що стала бестселером українського сучасного театру [13].

Образ конотопської відьми має глибокі міфологічні корені, які сягають язичницьких уявлень про жінку як посередницю між світами. В українському фольклорі відьма – це водночас і *страшна*, й *шанована постать*: вона знає природу, лікує, але й карає; вона самотня, відлюдькувата, часто пов'язана з лісом, ніччю, птахами (вороном, совою, півнем). Відьма уособлює стихійну силу, жіночий контроль над народженням і смертю, тому в культурному коді постає символом амбівалентної сили – *захисниці* й *каральниці*.

У ХХІ столітті образ конотопської відьми отримує нову інтерпретацію – вона часто постає як *символ жіночої сили, волі, ідентичності та непокори*, особливо в умовах війни та суспільних криз. Такий персонаж сьогодні може набуває значення архетипу *«кармічного месника»* – сили, яка знищує ворога за порушення морального та національного порядку.

Згідно нашої думки, найкращим уособленням даного образу виступають слова з пісні-закляття *«Враже»* (2022) авторства Людмили Горової, покладеного на музику рівненського гурту *«Енджі Крейда»* (очільниця гурту і автор – Ангеліна Каташинська). За лічені години публікація даного треку охопила більш ніж 17 млн переглядів, що є свідченням значного відгуку аудиторії. Як згадує авторка пісні, її мелодія народилась безпосередньо під ракетними обстрілами: *«... за 50 кілометрів від нас стоїть російська колона, мати в паніці, не знає, що робити, ми в погребі. Баян майже завжди зі мною. Музику до слів Горової писала на колінах...»* [27].

Слова пісні *«Враже»*, написані Л. Горовою як форма певної терапії внаслідок сприйняття страшної інформації, котра розкрилась безпосередньо 2022 р. щодо російських злочинів у Бучі, Маріуполі [29], виводять жіночий образ і голос на рівень *обрядового прокляття*, що набуває характеру *ритуального покарання* ворога. Наведемо фрагмент вірша, котрий було взято за основу під час розробки образу в живописній композиції:

*Сію тобі в очі, сію проти ночі
 Буде тобі, враже, так, як відьма скаже
 Скільки в святу землю впало зерен жита
 Стільки разів буде тебе, враже, вбито
 Скільки, враже, півень вночі кукуріка
 Стільки днів у тебе доживати віка
 Богові – Боже
 Ворогу – вороже
 Буде тобі, враже, так, як відьма скаже!* [7].

Такі рядки апелюють до прадавньої словесної магії, де жінка – носійка правди й справедливості – виконує роль *духовної судді, мстивої берегині*. Слова пісні і мелодія надихнули у 2024 р. режисера українського фільму жахів «Конотопська відьма» (Рис.Б.2.8.) – Андрія Колесника до синтезу міфічного образу відьми із сучасними подіями війни. Головна героїня фільму відроджує у собі прадавню відьомську силу задля помсти за смерть коханого.

У творі київського митця Владислава Шерешевського «Конотопська» (2023) (Рис.Б.2.9.) жіночий образ постає як потужна метафора кармічної сили у зображенні старшої жінки, виконаний у виразній експресивній манері. Містичність, символізм, фактурність портрета підкреслюють архетип відьми як берегині і захисниці.

Отже, здійснений аналіз дає можливість переконатись у правильно обраному напрямі формування жіночого образу у межах практичної частини кваліфікаційної роботи, адже питання переосмислення та авторської інтерпретації постаті конотопської відьми виявляється цілком актуальним завданням.

2.2. Методична послідовність виконання живописної композиції «Буде тобі, враже, так, як відьма скаже!»

Виходячи з проаналізованого в першому підрозділі матеріалу, за основу концепції твору, що згодом послугувало і назві роботи, було покладено рядок із вірша-пісні «Враже»: *«Буде тобі, враже, так, як відьма скаже!»* [7]. Враховуючи те, що образ відьми хотілось зробити ближчим до народного трактування, аніж до містично-жахливої персоніфікації відьомської суті, ми орієнтувались на уривок, де зрозумілим стає факт наявності у відьми її *«оплічників»-помічників* поміж світу природи: *«Скільки, враже, півень вночі кукуріка стільки днів у тебе доживати віка»* [там само]. Отже, *Півень* – прадавній символічний образ, що уособлює собою сили Сонця, пробудження і переходу від нічного потойбіччя до буденного життя, стає на службу Відьми у

справі відновлення кармічного порядку. Не дивно, що у народних віруваннях саме півню приписували спроможність віщувати нещастя [25, с. 159].

Готуючись до реалізації задуму, майже не виникало труднощів у питанні пошуку найвдалішого художнього рішення. З огляду на ґрунтовний теоретичний та візуальний матеріал, ми чітко тримали в уяві як має виглядати наша відьма, яка в неї буде постава і оточення.

На етапі практичної реалізації задуму ми зустрілись із необхідністю у роботі з натурою для вивчення анатомічних особливостей фігури, її положення у просторі, деталей одягу та аксесуарів, заповнення тла та додаткових атрибутів. З цією метою для створення такої постановки було запрошено студентку першого курсу кафедри образотворчого мистецтва із відповідною зовнішністю, котра надихала на створення типізованого образу. В межах підготовки до візуального оформлення постановки з дозволу завідувачки кафедри ДПМ та дизайну (к. пед. н., доцент А. П. Ємельова), вдалось одягнути дівчину в аутентичний національний одяг із методичного фонду кафедри (Рис.Б.2.10.).

В якості додаткових елементів були використані на фоні різнокольорові, темні килими з традиційним орнаментом. Півня було вирішено розмістити під рукою відьми, як її помічника, котрий вже готовий до реалізації «мстивого задуму» і участі в ворожінні. Поряд з постаттю дівчини ми розмістили також імпровізований рогач для баняку, котрим його зазвичай висаджують в піч господині. У постановці було прийнято рішення створити ефект подвійного освітлення, тому з правої нижньої сторони ми підсвітили фігуру електричною лампою рожево-червоного кольору, що уособлює жар від печі або ймовірного котла із зіллям. У серії невеличких ескізів та замальовок, як важливого етапу вивчення натури, ми зобразили образ відьми з оточенням в різних ракурсах, вивчали деталі постави, обличчя, кистей рук тощо.

Після етапу ескізування (Рис.Б.2.11.–2.17.) ми перейшли до остаточного вирішення загальних тонально-живописних відношень у форескізі (Рис.Б.2.18.). На цьому етапі робота над композицією передбачає цілеспрямоване спрощення та узагальнення – саме через усунення надмірних деталей формується чітке

візуальне втілення сюжету. У процесі поглибленої ескізної роботи поступово уточнюються тематичні акценти, окреслюються образи, знаходиться найбільш доцільне лінійно-конструктивне рішення, яке закладає основу для цілісності та емоційної виразності майбутнього живописного твору [37, с. 421]. Так, у зображенні фігури ми акцентували увагу на кольоровому контрасті світла і тіней, загалом постать відьми подано більш насиченою за кольором, аніж оточення, додаткові червоні рефлекси дозволяють ввести до фону і в тіньові ділянки зеленувато-вохристі, смарагдово-фіолетові відтінки. Варто підкреслити, що в якості техніки виконання було обрано олійний живопис, як надзвичайно пластичний живописний засіб, що дозволяє пролонговано працювати в галузі сюжетно-тематичної композиції.

Наступний етап розробки образу відьми полягав у виконанні картону (Рис.Б.2.19.). Значення картону як важливого етапу у створенні живописної композиції актуалізується з огляду на його функціональну роль у структуруванні майбутнього твору. Як підкреслює М. Яремків, саме на цьому етапі остаточно вирішуються композиційні питання: визначаються пропорції, взаєморозташування елементів, деталізуються форми, закладається виразність пластичної побудови образу. Автор наголошує, що *«неможливо переходити до виконання живопису без попередньо детально опрацьованого картону»* [38, с. 95].

Робота з картоном дозволила нам остаточно визначитись з форматом майбутнього оригіналу, співвідношенням маси фігури, атрибутів і вільного простору. На даному етапі також було вирішено більшу частину додаткових елементів композиції і одягу. Так було поточено місцерозташування і розмір черепу корови, додано зв'язки сушених грибів, польових трав, гострого перцю у китицях, кісток тварин і засушеної жаби, підвішених до стелі. За фігурою ми розмістили невисоку лаву з ряднинкою, на лаві зліва – аутентичний глечик-кринка і яблуко, з правої сторони – *дрімає чорний кіт*, господар відьомської хати і ще один провідник між світами.

В одязі відьми відносно прототипу з постановки, також відбулись певні зміни – ми відмовились від вінка на голові будь-якого типу, в якості чудового еквіваленту підійшов традиційний головний убір у вигляді пов'язаної на дві сторони барвистої хустки. Такий тип хусток найчастіше носили досвідчені господині, занахарки, травниці, тож саме цей варіант виявився найбільш вдалим з нашої точки зору.

Зображення з картону було переведено на вкрите білим акриловим ґрунтом полотно (Рис.Б.2.20.) високої якості, натягнене на підрамник. Отриманий малюнок вкрили тонким шаром суміші води і клею для закріплення. Після цього першим прописом заклали більшість тонально-живописних відношень, орієнтуючись на фрескіз. Подальша робота була пов'язана з поступовим нарощенням необхідних контрастів, введенням нюансів, світло-тіньових акцентів, орнаментальних елементів, деталей одягу та оточення. Робота виконувалась здебільшого в техніці корпусного письма, після висихання деякі ділянки уточнили лесуваннями (Рис.Б.2.21.). Після остаточного висихання фарбового шару завершеної роботи, поверхню було вкрито лаком, а полотно оформлене в раму, пофарбовану у колір, який доповнює композицію.

Висновки до розділу 2

У другому розділі здійснено ґрунтовне висвітлення методичних особливостей створення авторської живописної композиції, присвяченої сучасній художній інтерпретації образу відьми як архетипу української культурної традиції. Проаналізувавши трансформації жіночого образу в контексті національного мистецтва, особливо під впливом воєнної дійсності, було обґрунтовано доцільність звернення саме до постаті Конотопської відьми як символу сили, кармічної відплати й жіночої ідентичності. Образ трактувався не як демонізована істота, а як міфопоетична постать, наділена сакральними знаннями та глибинною емпатією до долі рідної землі.

ВИСНОВКИ

За результатами розв'язання поставлених у кваліфікаційній роботі дослідницьких завдань отримано такі висновки:

1. У межах дослідження витоків та еволюції формування жіночого образу в живописі було обґрунтовано термінологічне визначення ключових понять: *живопис, малярство, композиція, композиційний стрій, живописна композиція*. З'ясовано, що впродовж тривалого часу жіночий образ у мистецтві існував у межах ритуально-магічного та культового світогляду. У християнську добу образ звичайної жінки часто набував негативних конотацій як уособлення гріха, тоді як культ Богородиці сприяв поширенню її іконографічного образу в іконописі й монументальному живописі.

2. З'ясовано, що радикальні зміни в трактуванні жіночого образу відбуваються в добу Ренесансу: митці (Ботічеллі, Леонардо да Вінчі, Дюрер, Рафаель) зображають жінку як духовну, освічену, гармонійну постать. У періоди маньєризму (Веласкес, Джорджоне, Тінторетто), бароко та рококо (Ф. Буше, А. Ватто, О. Фрагонар) художники акцентують на тілесності (П. П. Рубенс) та еротизмі. Реалізм XIX ст. (Г. Курбе) утверджує жінку як реальну особу з емоціями і чуттєвістю; романтизм (Е. Делакруа) – як символ боротьби й натхнення; академізм і прерафаеліти – як втілення краси й чеснот із реалістичною глибиною. Імпресіоністи (Е. Дега, О. Ренуар) зосереджуються на миттєвих переживаннях та побутових сценах, а модерн (Г. Клімт, А. Муха) надає жіночому образу узагальненого символізму. У XX столітті модернізм і постмодернізм руйнують класичні уявлення, представляючи жінку як багатозначну, психологічно складну фігуру.

3. У ході дослідження було визначено художню специфіку жіночого образу як архетипу української візуальної культури. Обґрунтовано взаємозв'язок жіночої репрезентації з національною ідентичністю. Визначено, що на формування візуального образу жінки в мистецтві довгий час впливали як релігійні уявлення, так і історично-культурний контекст. Проаналізовано

стилістичну еволюцію образу жінки від Трипілья до сьогодення. Констатовано зміни у трактуванні образу жінки з приходом доби романтизму, де вона розглядається і як індивідуальність, і як національно-культурний символ («Катерина» Т. Шевченка). Вивчено трансформації у творчості провідних українських митців (М. Бойчук, О. Мурашко, О. Новаківський, М. Пимоненко, Т. Шевченко, Т. Яблонська), що засвідчили зміну парадигми наприкінці ХІХ – у першій половині ХХ ст., коли жіночий образ в живописі трансформується згідно панівних художніх стилів та течій. В радянському мистецтві жінка в живописі постає здебільшого у межах змісту напряму соціалістичного реалізму.

Встановлено, що після здобуття Україною незалежності жіночий образ у живописі актуалізувався як засіб самовираження, деконструкції радянських кліше, втілення культурної пам'яті й особистого досвіду. Сучасні художники (К. Білетіна, В. Журавель, І. Калюжна, С. Лазарева, М. Пітчук, А. Роговий) осмислюють жіночу постать як складний візуальний символ національного відродження.

5. Розроблено методичні підходи до виконання практичної частини кваліфікаційної роботи – живописної композиції «Буде тобі, враже, так, як відьма скаже!». У ході дослідження було обґрунтовано доцільність звернення до постаті Конотопської відьми як узагальненого жіночого символу і водночас міфопоетичної постаті, наділеної глибоким емоційним зв'язком із долею рідної землі. Методична частина дослідження засвідчила цілісну й послідовну реалізацію творчого задуму, що включає вивчення натури, аналіз етнографічних джерел, розробку композиційного, тонально-живописного й колористичного ладу.

Отримані результати є вагомим внеском не лише в осмисленні образу відьми в сучасному художньому дискурсі, а й становлять методичну цінність для системи художньо-педагогічної освіти, зокрема в аспекті формування креативного мислення, образного бачення, розвитку візуальної культури та національно-ціннісного світогляду майбутніх митців і викладачів образотворчого мистецтва

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Андріївський узвіз свого часу був українським Монмартром для художників – Ольга Петрова про мистецтво 90-х років. *Українське радіо* : веб-сайт. URL: <https://ukr.radio/news.html?newsID=91710> (дата звернення: 5.03.2025).
2. Бабунич Ю. Імпресіонізм в українському живописі доби модернізму: регіональні особливості. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 32 С. 44–57.
3. Бакович О. Філософія рококо та її вплив на український іконопис другої половини XVIII ст. *Мистецтвознавчий автограф*. 2013. Вип. 6–8. С. 212–225.
4. Бенях Н., Бенях У.-А. Неовізантизм Михайла Бойчука в контексті формування українського національного стилю (полеміка на шпальтах періодичних видань 1930-х років). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 94–102.
5. Боговін О. «Бунтарі та порушники моралі»: рух прерафаелітів як андеграунд вікторіанства. *Scientific papers of Berdyansk State Pedagogical University. Philological sciences*. 2024. № 20. С. 15–21.
6. Брильов С. В., Кузьмічова В. С., Колесніков В. В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 2 (10). С. 228–241.
7. Горова Л. Враже. Вірші про Україну. *Facebook* : веб-сайт. <https://surl.li/dfrut> (дата звернення: 22.04.2025).
8. Гринда Б. «Роман про троянду» в традиції готичної ілюмінації: семантика і стилістика іконографічних мотивів. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2010. Вип. 21. С. 166–183.
9. Єрошкіна О. О. Епоха класицизму : навчальний посібник. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2019. 186 с.

10. Журавель-Змєєва Л. С. Трансформація образів і форм у сучасному мистецтві та дизайні під впливом воєнного часу. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 1 (9). С. 201–217.

11. Івашкевич Т. І. Використання символів і алегорія у створенні образу жінки в творчості українських живописців: від іконопису до картини сучасних митців : кваліфікаційна робота, 2023. 20 с. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/handle/123456789/581> (дата звернення: 2.03.2025).

12. Конопльова О. В. Мистецтво, архітектура та містобудування Західної Європи доби Відродження : навчальний посібник. Харків: ХНАМГ, 2013. 162 с.

13. Конотопська відьма. *Театр Франка* : веб- сайт. URL: <https://ft.org.ua/performances/konotopska-vidma> (дата звернення: 22.04.2025).

14. Кудрявцева К. Композиція і "мова" живопису в станковій картині. *Українська академія мистецтва*. 2013. Вип. 21. С. 167–174.

15. Малярство. *Словник української мови* : веб- сайт. URL: <https://sum20ua.com/Entry/index?wordid=49517&page=1564> (дата звернення: 10.02.2025).

16. Марта Пітчук. *Кращий художник* : веб- сайт. URL: <https://thebestartist.info/uk/2020/marta-pitchuk> (дата звернення: 15.04.2025).

17. Мельник Т. Постать жінки в сучасному візуальному мистецтві України. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 145–148.

18. Олійник В. «Душа українського одягу» У Центрі української культури і мистецтва триває виставка відомого графіка та живописця Катерини Білетіної. *День* : веб-сайт. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/naprikinci-dnya/dushaukrayinskogo-odyagu> (дата звернення: 15.04.2025).

19. Павельчук І. Тематичний репертуар стилю модерн у практиці українських наступників постімпресіонізму. *Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф. Київ : НАКККиМ, 2015. С. 171–173.

20. Паунд К. Густав Клімт та Егон Шіле: художники, які шокували Європу. *BBC News Ukraine* : веб-сайт. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-cul-43300696> (дата звернення: 20.02.2025).

21. Про роботу «Печаль Клеопатри». Українська культура 1980–1990-х років. *Pinchuk Art Centre* : веб- сайт. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/pro-robotu-pechal-kleopatri-ukrayins> (дата звернення: 10.04.2025).

22. Роготченко О. Видозміна подій і героїв як репрезентація дійсності в українському живописі повоєнної доби. *Сучасне мистецтво*. 2018. № (14). С. 277–286.

23. Санто Е. Жінка і час: образ жінки як відображення доби у живописі ХХ ст. *Мистецтво ХХ-ХХІ століть: проблеми, постаті, перспективи* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. студентської конф., 22–23 бер. 2018 р. Ужгород : Ражда, 2018. С. 80–91.

24. Силко Є. М. Композиція : навчально-методичний посібник (для студентів спеціальності 6010102). Чернігів : Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка, 2015. 53 с. URL: <https://surli.cc/orapau> (дата звернення: 11.02.2025).

25. Словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. Київ : Міленіум, 2002. 260 с.

26. Соловійова Ю. О., Мкртічян О. А. Українське мистецтво в історичному вимірі : навчально-методичний посібник. Харків : Точка, 2017. 89 с.

27. Співачка з Андрушок стала відомою на всю країну. *Добрі сусіди* : веб-сайт. URL: <https://cygnet.ua/wp-content/uploads/2023/08/dobri-susidy-44-z-pravkamy.pdf> (дата звернення: 22.04.2025).

28. Тарасенко О. Особливості вивчення станкового живопису з майбутніми вчителями образотворчого мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2018. Вип. 18. С. 87–93.

29. Трощиська Т. Вірш «Враже» був написаний у «чорний» день як терапевтичний — Людмила Горова. *Громадське радіо* : веб-сайт. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/viyna-informatsiynyy-marafon/virsh-vrazhe-bulo-napysany-u-chornyy-den-iak-terapevtychnyy-liudmylahorova> (дата звернення: 22.04.2025).

30. Хрущак М. Містичні красуні Відродження: доброчесність та елегантність. *Культурний проект* : веб-сайт. URL: <https://culturalproject.org/mist>

ychni-krasuni-vidrozhennia-dobrochesnist-ta- elephantnist/ (дата звернення: 15.02.2025).

31. Царенок А. Естетико-аскетичні традиції Візантії в історії християнської культури : монографія. Чернігів : Десна Поліграф, 2017. 348 с.

32. Чебан В. О. Особливості жіночого образу в портретах видатних майстрів епохи модерну. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 56. С. 300–309.

33. Чирва О. Ч. та ін. Живопис : навч. посібник. Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. 149 с.

34. Шейко О. Розбиті мрії Галини Голубовської. *Фотографії старого Львова* : веб- сайт. URL: <https://photo-lviv.in.ua/rozbyti-mriji-halyny-holubovskoji/> (дата звернення: 5.03.2025).

35. Шкут А., Луценко О. Жіночі візуальні практики в історичній ретроспективі. *Регіональний соціокультурний менеджмент: сучасні виклики і тенденції розвитку* : збірник наукових праць. Львів: «РАСТР-7», 2023. С. 156–161.

Щедрота А. Д. Оголене жіноче тіло в творчості П. П. Рубенса. Розвиток наукової думки: актуальні питання, досягнення та інновації : матеріали наук.-практ. конф., 28– 29 квіт. 2023 р. Одеса : Видавництво «Молодий вчений», 2023. С. 20– 23. URL: <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/download/33/655/1362-1?inline=1> (дата звернення: 17.02.2025).

36. Юрченко О. С. Виконання сюжетної композиції в техніці олійного живопису. Етапи роботи над дипломом. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2009. Вип. 26. С. 417–423.

37. Яремків М. Композиція: творчі основи зображення : навч. посібник. Тернопіль : Підручники і посібники, 2009. 112 с.

38. Marsh J. Pre-Raphaelite Women: Images of femininity in Pre-Raphaelite art. London : Artus Books, 1994. 130 p. URL: https://archive.org/details/preraphaelitewom0000mars_a4q4/mode/2up (last accessed: 20.02.2025).

39. The tomb-chapel of Nebamun. *Smarthistory* : website. URL: <https://smarthistory.org/the-tomb-chapel-of-nebamun/> (last accessed: 11.02.2025).

40. Zaitseva M. V., Nebesnik Yu. Yu, Maraieva U. M. Transformation of the female image in art. *International scientific conference Current trends in art and culture* : Conference Proceedings, 3–4 April 2024. Wloclawek, Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2024. PP. 22–27.

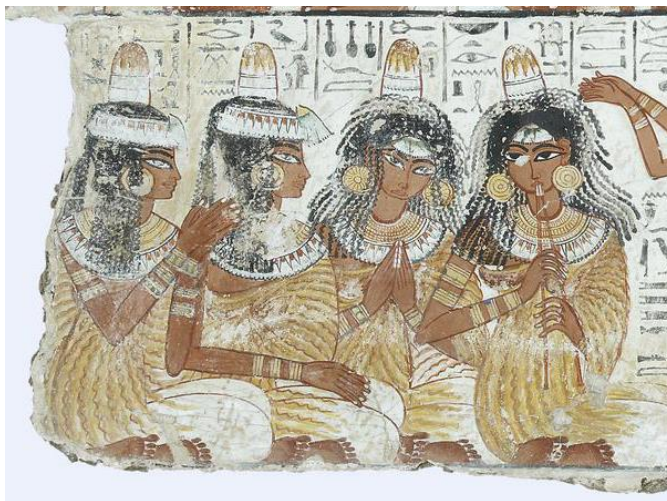
ДОДАТКИ

Додаток А

Ілюстрації до розділу 1



Рис.1.1. «Венера з Віллендорфу», 24.000-22.000 р. до н.е.



*Рис.1.2. «Зображення музиканток»,
Гробниця Небамуна, Єгипет, 1400–1350 рр. до н.е.*

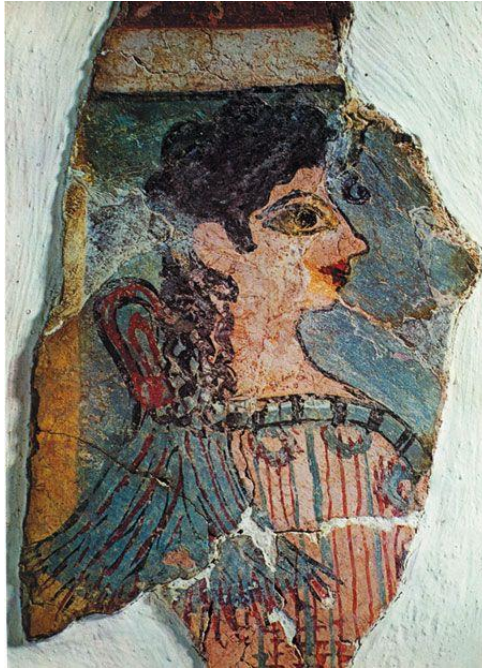


Рис.1.3. «Парижанка», XIV ст. до н.е.

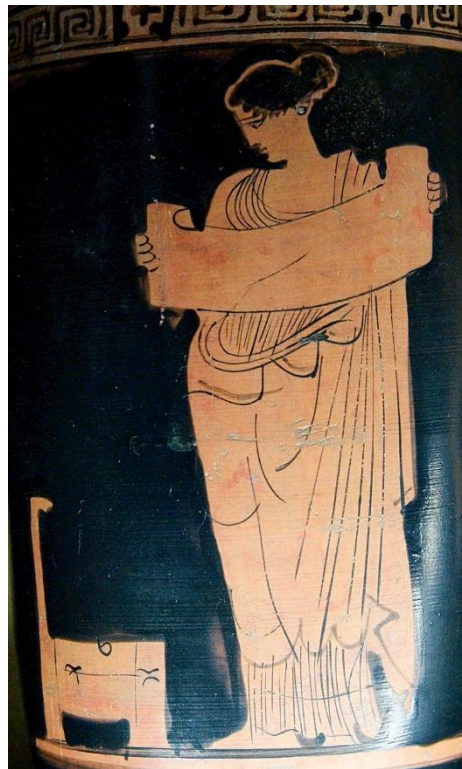


Рис.1.4. «Муза», 435–425 гг. до н. э.



Рис.1.5. «Мозаїка Богородиці та Дитини в апсиді собору Святої Софії», Турція, 867 р.



Рис.1.6. «Поет звертається до безтурботності» (мініатюра), «Роман про троянду», 1350-ті рр.

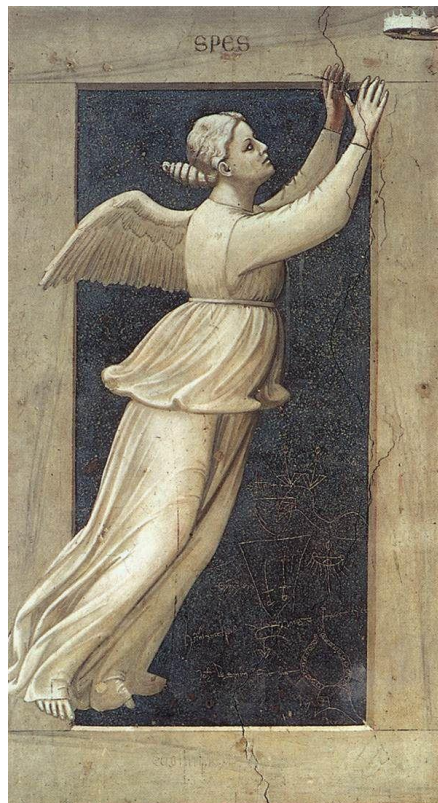


Рис.1.7. Джотто ді Бондоне. «Надія», 1306 р.



Рис.1.8. Сандро Ботічеллі «Народження Венери» (фрагмент), 1485 р.

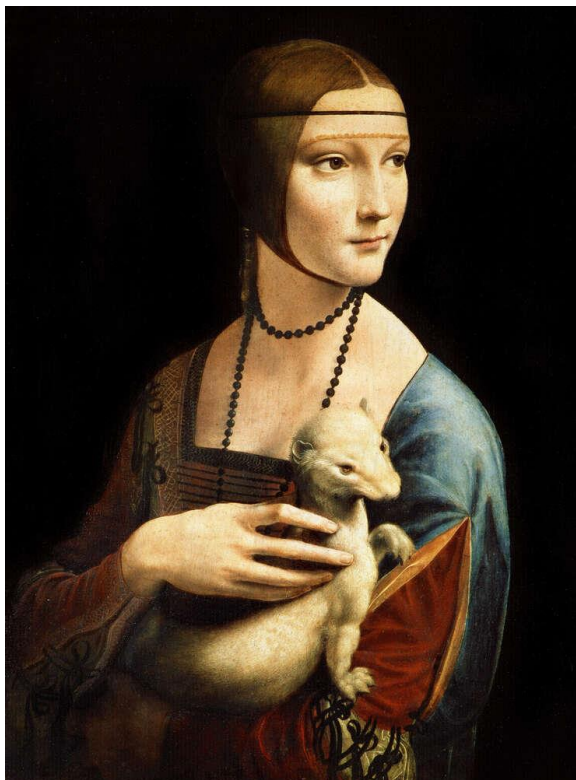


Рис.1.9. Леонардо да Вінчі «Пані з горностаєм», бл. 1489 р.

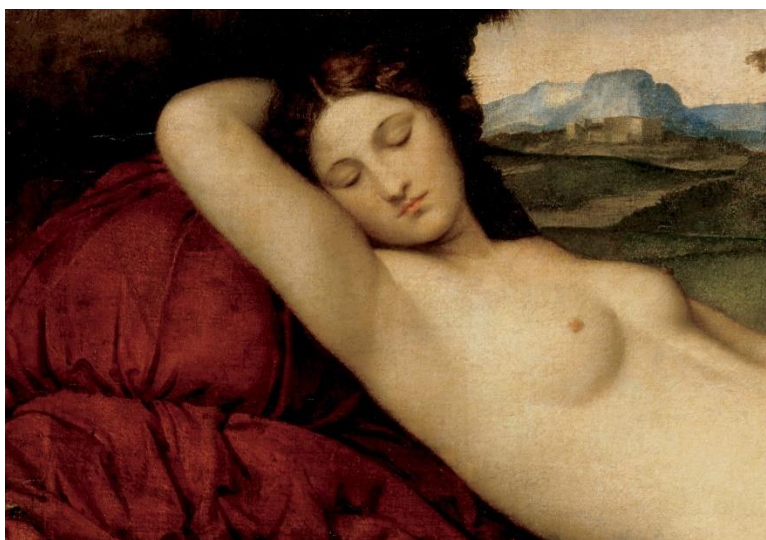


Рис.1.10. Джорджоне «Венера, що спить», 1510 р.



Рис.1.11. Тінторетто «Сусанна і старці», 1555–56 рр.



Рис.1.12. Дієго Веласкес «Венера з дзеркалом», 1648–51 рр.



Рис.1.13. Веласкес «Принцеса Марія Тереза», 1653 р.



Рис.1.14. Пітер Паулюс Рубенс «Венера перед дзеркалом», 1612–15 рр.



Рис.1.15. Антуан Ватто «Пісня кохання», 1718 р.



Рис.1.16. Жан-Оноре Фрагонар «Любовний лист», 1770-ті рр.



Рис.1.17. Жак-Луї Давид «Портрет мадам Рекам'є», 1800 р.

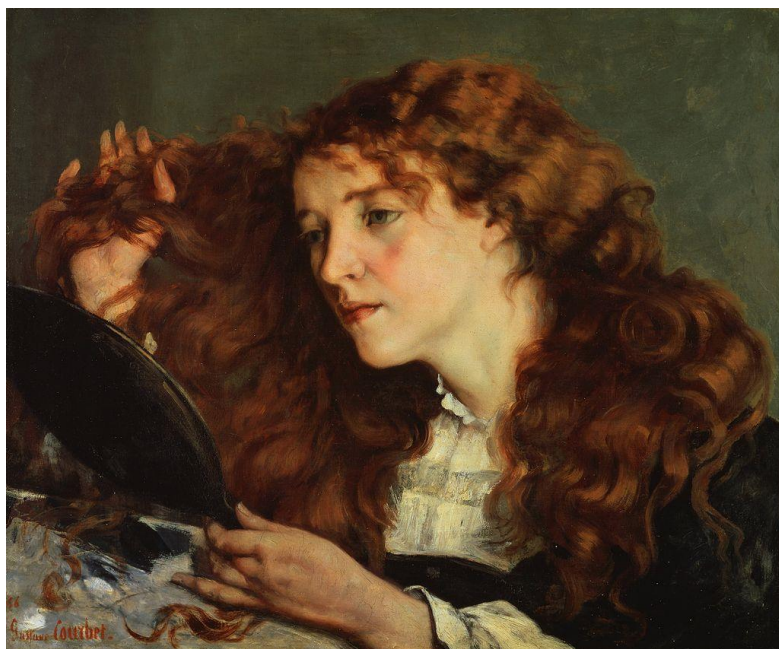


Рис.1.18. Гюстав Курбе «Прекрасна ірландка», 1866 р.



Рис.1.19. Ежен Делакруа «Свобода, що веде народ», 1830 р.



Рис.1.20. Данте Габріель Росетті «Діва святого Граалю», 1874 р.



Рис.1.21. П'єр Огюст Ренуар «Бал в Мулен де ла Галетт» (фрагмент), 1876 р.

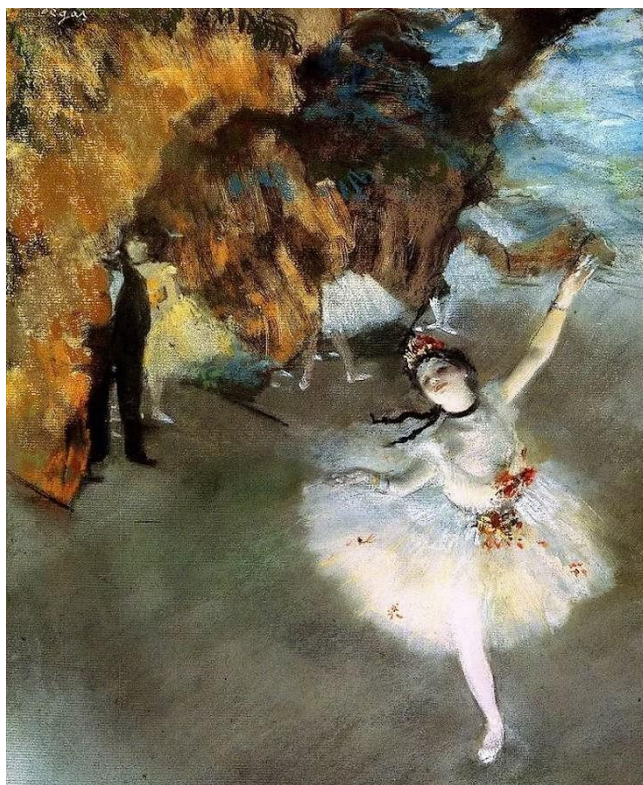


Рис.1.22. Едгар Дега «Зірка», 1878 р.

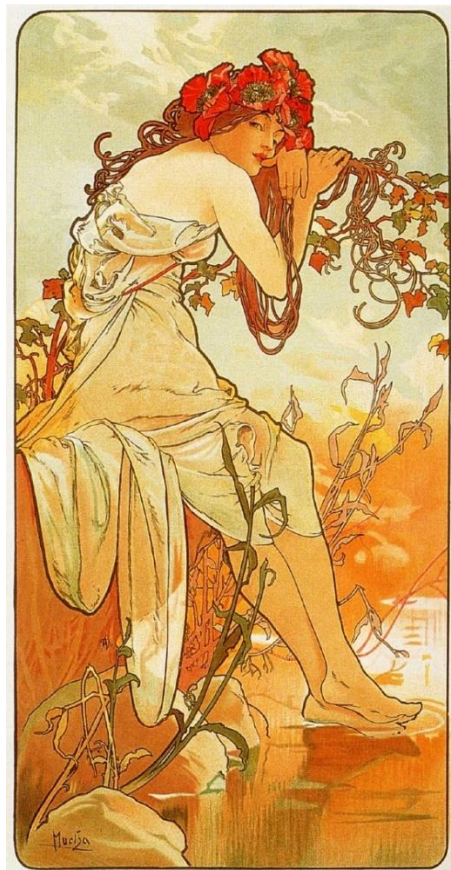


Рис.1.23. Альфонс Муха «Літо» (серія «Пори року»), 1900 р.

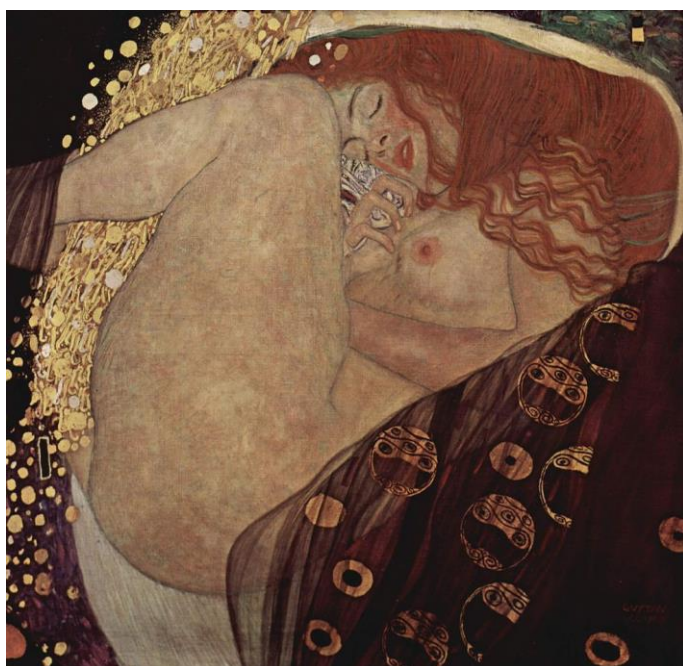


Рис.1.24. Гюстав Клімт «Даная», 1907 р.



Рис.1.25. Пабло Пікассо «Авіньйонські дівчата», 1907 р.



Рис.1.26. «Трипільські мадонни», 5400 р. до н.е.



Рис.1.27. «Богоматір Оранта» (Софіївський собор, м. Київ), XI ст.



Рис.1.28. «Покрова Богородиці з Богданом Хмельницьким»,
кін. XVII ст.



Рис.1.29. «Портрет Феодосії Палій з дітьми», бл. 1686–1700 рр.



Рис.1.30. Тарас Шевченко «Катерина», 1842 р.



Рис.1.31. Костянтин Трутовський «Сцена біля колодязя», 1893 р.



Рис.1.32. Ілля Рєпін «Українка біля тину», 1876 р.



Рис.1.33. Микола Пимоненко «Ідилія», 1908 р.



Рис.1.34. Олександр Мурашко «Селянська родина», 1914 р.



Рис.1.35. Олекса Новаківський «Портрет Галини Голубовської», 1929–30 рр.

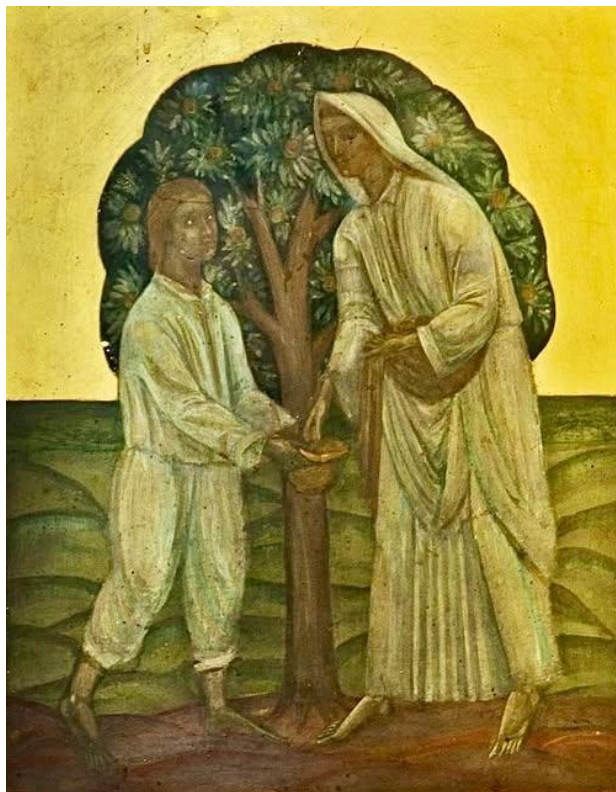


Рис.1.36. Михайло Бойчук «Під яблунею», 1910-ті рр.



Рис.1.37. Федір Кричевський «Наречена», 1910 р.



Рис.1.38. Тетяна Яблонська «Хліб» (фрагмент з портретом О. Я. Червової), 1949 р.



Рис.1.39. Тетяна Яблонська «Травень», 1965 р.



Рис.1.40. Костянтин Ломикін «Рідна мати моя», 1962 р.



Рис.1.41. Арсен Савадов, Георгій Сенченко «Печаль Клеопатри», 1987 р.

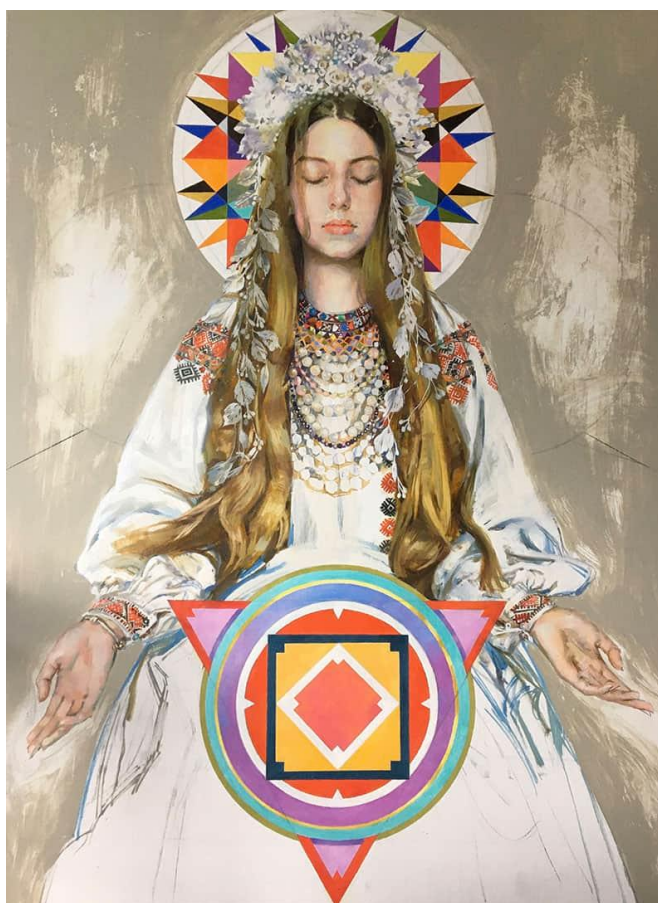


Рис.1.42. Катерина Білетіна «Сайарсична медитація», 2021 р.



Рис.1.43. Марта Пітчук «Півень», 2020-ті рр.



Рис.1.44. Ірина Калюжна «Дівчина» (серія «Краса по-українськи»), 2020-ті рр.



Рис.1.45. Артем Роговий «Бабине літо», 2020-ті рр.

Ілюстрації до розділу 2

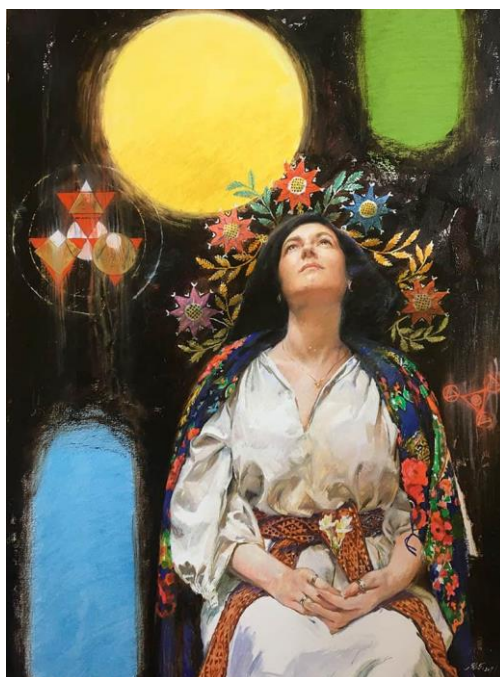


Рис.2.1. Катерина Білетіна «Темна ніч душі», 2021 р.



Рис.2.2. Костянтин Гудасєв «Молись за Україну», 2022 р.



Рис.2.3. Ольга Ковтун «Дерево життя», 2020 р.



Рис.2.4. Анастасія Осмословська «Оберіг», 2023 р.



Рис.2.5. Марта Пітчук «Мотанка з пелюстками. Західен Поділля», 2023 р.



Рис.2.6. Обкладинка повісті «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка.



Рис.2.7. Образ відьми із вистави реж. І. Уривського «Конопотська відьма», 2023 р.



Рис.2.8. Образ відьми з афіші українського фільму жахів «Конопотська відьма», 2023 р.



Рис.2.9. Владислав Шерешевський «Конопська», 2023 р.



Рис.2.10. Фото постановки для кваліфікаційної роботи.



Рис.2.11. Ескізні пошуки композиції.



Рис.2.12. Ескізні пошуки композиції.



Рис.2.13. Пошукові етюди.

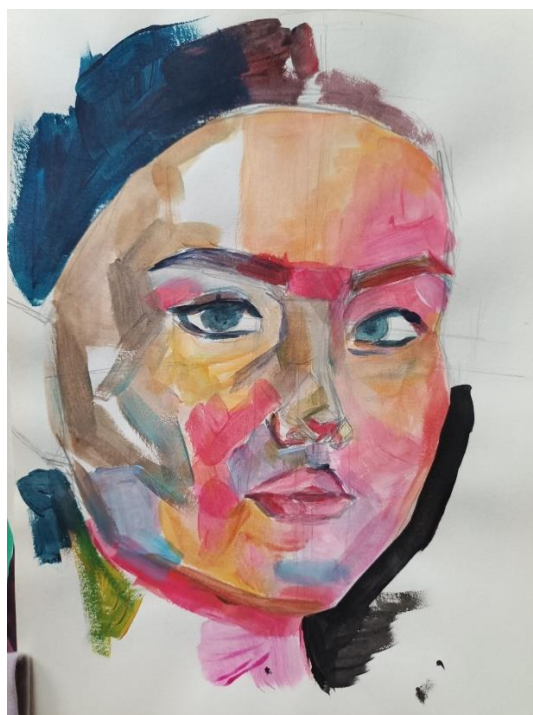


Рис.2.14. Пошукові етюди.



Рис.2.15. Пошукові етюди.



Рис.2.16. Пошукові етюди.



Рис.2.17. Пошукові етюди.



Рис.2.18. Форескіз.



Рис.2.19. Картон.



Рис.2.20. Малюнок під живопис на полотні.

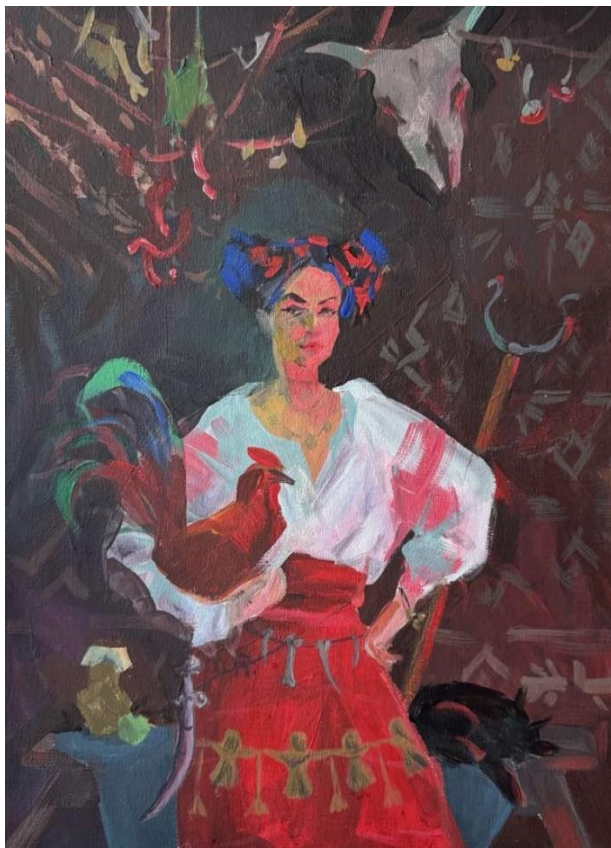


Рис.2.21. Початок роботи над оригіналом.