

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

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

Реєстраційний № _____
«» 2019р.

ЖИВОПИСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОСИМВОЛІКИ
В ДЕКОРАТИВНОМУ ПЕЙЗАЖІ

Магістерська робота студентки
групи ОМ-м-14
ступінь вищої освіти «магістр»
спеціальності 014 Середня освіта
(Образотворче мистецтво)

Байдужньої Валентини Олегівни

Керівник: к.пед.н., ст.викладач

Зенькович Юлія Олександрівна

Оцінка

Національна шкала _____

Шкала ECTS _____ Кількість балів _____

Голова ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

(підпис) (прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА ЕТНОСИМВОЛІКА ЯК ФЕНОМЕН В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ	8
1.1. Генеза поняття «символ», «символіка» та «етносимволіка».....	8
1.2. Роль символу в образотворчому мистецтві.....	20
1.3. Семантика української етносимволіки в образотворчому мистецтві.....	27
Висновки до розділу 1	35
РОЗДІЛ 2. ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ, ВИДИ, ПРИНЦИПИ ТА ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ДЕКОРАТИВНОГО ПЕЙЗАЖУ	37
2.1. Історіографія декоративного пейзажу та термінологічний апарат дослідження	37
2.2. Види декоративного пейзажу	45
2.3. Композиційні принципи і засоби виразності в декоративному пейзажі ...	51
Висновки до розділу 2	60
РОЗДІЛ 3. ЖИВОПИСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОСИМВОЛІКИ ЯК ЗАСІБ ЕТНІЧНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ	62
3.1. Поняття живописної інтерпретації в науковій літературі	62
3.2. Процес етнічної самоідентифікації як чинник розвитку особистості	66
3.3. Етнічна самоідентифікація студентів у процесі здійснення живописної інтерпретації української етносимволіки шляхом виконання декоративного пейзажу: методичні рекомендації.....	72
Висновки до розділу 3	80
ВИСНОВКИ	82
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	85
ДОДАТОК Б	96

ВСТУП

Актуальність дослідження. Попри потужні глобалізаційні тенденції, що постають домінантою міжкультурних взаємозв'язків із другої половини ХХ ст. і суттєвим чином позначаються на розвитку мистецтва сучасності, що значною мірою стає уніфікованим, стандартизованим та позбавленим етнонаціональних рис, українська образотворча практика зберігає своє потужне символічне підґрунтя, що визначається особливостями української культури.

Українське мистецтво, зокрема образотворче мистецтво, насичене алегоріями та символами: ця тенденція бере початок ще в трипільському мистецтві та продовжується протягом століть аж до сьогодення, набуваючи вираження в творах сучасних світових та українських митців. Тому актуальним стало питання дослідження генезису та семантики української етносимволіки, як сукупності специфічних символів, притаманних саме для української етнічної групи.

Дослідженням української етносимволіки в контексті інших етнічних культур займалися українські філософи, фольклористи, етнографи, семіотики та мовознавці О. Потебня і М. Сумцов. Пізніше цим питанням займалася визначна когорта українських дослідників: А. Чарноцький, Й. Крашевський, Д. Вагилевич, А. Новосельський, П. Чубинський, О. Пчілка, Ф. Вовк, М. Драгоманов, О. Кольберг, які розглядали символи українського етномистецтва в фольклористично-етнографічних рамках. Згодом зі положення підтвердили і поглибили у своїх працях Ілларіон (Огієнко), В. Щербаківський, В. Іванов, В. Топоров, Б. Рібаков, О. Чмихов, М. Попович, О. Найден та інші.

Однак не достатньо просто розшифрувати давні знаки та символи, залишені предками різних поколінь, доцільно розкрити їх значення крізь призму історичного досвіду етносу та власне життєвого досвіду, переконань та морально-духовних позицій окремої людини, тобто інтерпретатора. Серед основних питань теорії та історії мистецтва питання «інтерпретації» має

особливе значення. З роками стає все очевиднішим, що та чи інша інтерпретація окремих творів може стати передумовою подальшого аналізу художнього твору наступними поколіннями мистецтвознавців. У галузі образотворчого мистецтва інтерпретація стає «доленосним питанням мистецтва».

Актуальність дослідження проблеми інтерпретації в різних областях мистецтвознавства безперечна, тому що дане поняття передбачає висвітлення таких проблем, як художні методи, художня цілісність, художній синтез.

У сучасному мистецтвознавстві поняття «інтерпретації» передбачає появу творчого діалогу, в якому предмет інтерпретації і інтерпретатор в рівній мірі беруть участь створенні оригінального художнього «бачення» твору. Інтерпретація може відрізнитися і за матеріалом, і за способом інтерпретації. Предметом інтерпретації можуть бути різні елементи твору, використані виразні засоби, символічне чи метафоричне наповнення твору і навіть твір в цілому. При цьому інтерпретація, як правило, може бути своєрідним «перекладом» будь-якого твору з мови одного виду мистецтва на мову іншого. Так, наприклад, літературні твори можуть бути «витлумачені» за допомогою живописних художніх образів, знаходячи нову форму життя, з одного боку, а, з іншого – сприяючи розвитку сюжетів і, відповідно, виразних можливостей образотворчого мистецтва.

Питання живописної інтерпретації творів мистецтва загалом та літературних творів зокрема досліджувалося в недостатній кількості як світовими, так і вітчизняними мистецтвознавцями та культурологами. Проте деякі все ж поглибилися у вивчення даної теми і, як результат, стали авторами наукових статей, де висвітлили поняття живописної інтерпретації літературних творів як сприйняття та переосмислення художником літературного або іншого твору, результатом якого є авторський живописний твір. Так серед західних дослідників своєрідність даної теми описували У. Кен та Р. Арнхейм; в Росії та Україні це питання висвітлене у працях В. Маранцман, Д. Одаряєв, М. Єльніков, Л. Мікешина та інші.

Мета магістерської роботи: схарактеризувати метод живописної інтерпретації української етносимволіки в декоративному пейзажі та теоретично обґрунтувати можливості її впливу на розвиток етнічної самоідентифікації молоді.

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

- розглянути та дослідити генезу понять «символ», «символіка» та «етносимволіка» в науковій, мистецтвознавчій та етнографічній літературі;
- визначити роль символу в образотворчому мистецтві;
- дослідити семантику української етносимволіки в образотворчому мистецтві;
- вивчити історіографію декоративного пейзажу та термінологічний апарат дослідження;
- розглянути види декоративного пейзажу;
- окреслити композиційні принципи і засоби виразності в декоративному пейзажі;
- дослідити поняття живописної інтерпретації в науковій, мистецтвознавчій та методичній літературі;
- дослідити та теоретично обґрунтувати процес етнічної самоідентифікації як основоположний чинник розвитку особистості;
- розробити методичні рекомендації зі станкової композиції для викладачів вищої школи, які сприяли б етнічній самоідентифікації студентів в процесі здійснення живописної інтерпретації української етносимволіки шляхом виконання декоративного пейзажу.

Об'єктом дослідження виступають етносимволістські тенденції в пейзажному жанрі українського образотворчого мистецтва.

Предмет дослідження – творча живописна інтерпретація літературних творів.

У магістерській роботі були використані такі **методи дослідження:**

- логіко-послідовний метод викладу інформації та метод систематизації, що забезпечило збереження хронологічної послідовності та аналітичний

підхід до відбору наукової літератури, інтернет-джерел та історичних фактів і процесів;

- метод історико-культурного аналізу, націлений на виявлення та обґрунтування історичного досвіду в умовах модернізації та реформувань;
- аналіз та обґрунтування теоретичних положень з питань дослідження;
- контент-аналіз літературних джерел, наукових матеріалів та здобутків образотворчого мистецтва для виявлення основних тенденцій розвитку стилістичних рис в українській архітектурній графіці;
- композиційний та порівняльно-стильовий художній аналіз творів мистецтва;
- мистецтвознавчий опис творів, націлений на розкриття їх змісту, настрою, особливостей сприйняття творів мистецтва, прийомів відображення.

Наукова новизна роботи полягає в наступному:

- дана магістерська робота є першою спробою цілісного історично-мистецтвознавчого підходу до розгляду живописної інтерпретації української етносимволіки у творах образотворчого мистецтва на основі наявних матеріалів та нових знань, виявлених в процесі дослідження;
- вперше нами здійснена спроба теоретичного обґрунтування впливу здійснення живописної інтерпретації української етносимволіки в процесі виконання декоративного пейзажу на формування етнічної самоідентифікації студентства, як чинника розвитку особистості.

Наукова новизна дослідження характеризується через її теоретичну та практичну значущість.

Теоретична значущість роботи полягає в: розкритті ролі символічного наповнення творів образотворчого мистецтва загалом та семантичного розбору українських етносимволів зокрема; виділенні особливостей історичного розвитку декоративного пейзажу в контексті пейзажного жанру в цілому та в творчому доробку окремих митців різних епох та стилів; теоретичному обґрунтуванні виражальних засобів та композиційних

принципів і прийомів у творах декоративного пейзажу; визначенні важливості ролі національного виховання в закладах освіти для самовизначення особистості в суспільстві та її гармонійного розвитку. Результати даного дослідження зацікавлять тих, хто вивчає українську етносимволіку та досліджує вплив інтерпретаційної діяльності в мистецтві на розвиток особистості юнацького віку.

Практичне значення даного дослідження полягає уможливленні використання педагогами різних ланок мистецької освіти розробленої нами системи методичних рекомендацій щодо здійснення живописної інтерпретації української етносимволіки у процесі виконання декоративного пейзажу, як чинника що впливає на етнічну самоідентифікацію особистості юнака та гармонійний розвиток особистості в цілому.

Також, на основі вивченої та проаналізованої наукової та мистецтвознавчої літератури, психолого-педагогічних методичних праць, нами розроблене лабораторне заняття зі станкової композиції на тему «Зображення сільського пейзажу з включенням елементів української етносимволіки», що може бути використано як навчально-методичні матеріали у навчальному процесі студентів мистецьких спеціальностей вищих та спеціалізованих навчальних закладів.

Структура та обсяг магістерської роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків до них, загальних висновків, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг – 109 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

УКРАЇНСЬКА ЕТНОСИМВОЛІКА ЯК ФЕНОМЕН В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Генеза поняття «символ», «символіка» та «етносимволіка»

Як зазначає О. Айванхов: «Світ символів – це світ життя. Життя працює символами і проявляється через них; кожний предмет – символ, який містить життя».

Пройшовши довгий шлях розвитку, породжуючи нові ідеї, зв'язки та відносини, мова символів супроводжує людину з перших днів існування цивілізації. Коли мова йде про символи, завжди виникає питання: що означає даний символ? Під цим питанням ми розуміємо, що розкрити зміст певного поняття можна, лише, якщо співвіднести його з чимось третім, що, як правило може й не мати (і найчастіше не має) нічого спільного з фізичними, хімічними й іншими властивостями відображення. Проте, в усі часи символи мали територіальне значення, набуваючи рис певного етносу. Тому доречним є розкриття походження не тільки таких понять, як «символ», «символіка», а також й «етносимволіка».

Символ спочатку існує в колективному несвідомому. Він виражається у вигляді образів, знаків і має особливий глибинний сенс, який і становить його суть. Глибину існування символу доводять його сутнісні характеристики: предметність, багатозначність, універсальність, змістовність, цілісність, невловимість, невичерпність. Цимобґрунтовується той факт, що символ може бути названий абстрактною полінауковою категорією [75].

Значимо і те, що саме поняття «символ» походить від давньогрецького слова «symbollo», що означає «стикатися разом», «скидаю разом». І все ж основне значення «символу» (грец. symbolon – знак, сигнал, ознака, прикмета, пароль, емблема) – знак, намальований елемент або об'ємно-просторовий предмет, який замінює конкретні чи абстрактні поняття і використовується у

якості транслятора певної інформації та естетичних цінностей. Символ, на відміну від образу, не самодостатній і залежить від предмета і сенсу, вимагаючи власного тлумачення. Сила символу в багатозначності й можливості вибору, переходу між смислами. Притча, як і міф, передбачає розгорнуте оповідання, коли структура символу націлена дати цілісний образ події і всього світу в короткій, стислій формі. Відзначимо, що від міфу символ перейняв його комунікативні та соціальні функції – завдяки йому пізнають один одного «свої». Проте, на відміну від алегорії, яку може розшифрувати і «чужий», символ формує усвідомлення деякої «згуртовуючої таємниці». Важливо, що зміст символу реально існує тільки в ситуації діалогу, поза якою втрачає своє значення [1, с. 276].

Специфічними відмінностями символу від інших знакових тропів є також ряд його характерних ознак: нескінченність розкриття смислів в процесі інтерпретації та співвіднесення з предметом; здатність встановлювати комунікацію і формувати спільноту знаходяться в полі відносної зрозумілості символу, в процесі тлумачення; багатозначність і можливість знайти доступний кожному рівень розуміння [8].

Уже язичницький світ пронизаний символами наскрізь, і символи тоді грали одну з головних ролей в житті людей. Особливою популярністю різноманітні «магічні знаки» користувалися і в Середні століття. А в перші століття християнства віряни, ховаючись, активно користувалися різноманітними символами, остерігаючись частого вживання символу Хреста.

Визначний представник філософської думки, основоположник філософської герменевтики, Г. Гадамер вважає, що спочатку «символ» позначав черепок, що служив «знаком дружніх відносин». Розлучаючись, друзі розламували черепок на частини, залишаючи кожному по шматку. Після закінчення великого проміжку часу навіть їх нащадки могли пізнати один одного, зіставивши частини в ціле. «Посвідчення особи – такий початковий сенс грецького слова «символ» – пише Г. Гадамер [15, с. 101].

Уже в давньоіндійському трактаті Упанішади можна знайти правила побудови символів у випадках звернення з трансцендентним.

Символ – спосіб ідентифікації людини, таке значення його в античності. Поняття «символ» застосовувалося в античності в суспільному та державному житті в значенні договору, усталеного громадянами і містами для того, щоб «здійснити справедливість». В оповіданнях Гомера дієслово «*symballo*» вживається в значенні зустрічі, будь то зустрічі людей, богів або злиття річок.

Відносно філософського аналізу символу і символічного в античності можна виділити три основні напрямки: по-перше, символ розумівся як слово, в якому вприхованому вигляді укладені властивості речі (вчення Демокріта); по-друге, символ як щось нове, утворене з частин, але не рівне їм (теорія Емпедокла) і, нарешті, символ – те, що укладає в себе якийсь таємничий смисл (Піфагор) [107].

В історії розвитку вчення про символ одним з важливих моментів стала Притча про печеру Платона – перший твір написаний мовою символів, де ставиться питання про можливість адекватної форми абсолютного. Платоном була розроблена теорія про ейдоси, які, по суті, не є ні абстракцією, ні образом, а представляються саме як символи.

Арістотель теж поділяє символи на умовні «імена» та природні «знаки» (наприклад, крики тварин). Він характеризує символ як мовний знак, що складається з трьох різнорідних елементів, один з яких безпосередньо викликає уявлення про друге за допомогою третього. Арістотель же закріпив інтегруючу функцію символу – функцію формування спільноти присвячених. Заслугою Арістотеля є те, що він звів усе різноманіття світу до десяти логічних категорій. Ці категорії власне і є символи, що служать як опори пізнання нескінченного в своїх проявах світу [90].

Символічне осягнення світу стає об'єктом вивчення неоплатоніків. Плотін, основоположник неоплатонізму, розглядаючи міфи, не вживає термін «символ», бо вважає його синонімом поняття «міф». Згідно з його теорією

символ – це якась оболонка, поверхня міфу, але не його суть. Інший неоплатонік, Порфірій, вважав, що саме через сни і символи людина одержує знання про божественну волю. Світ трактується неоплатоніками як наповнений символами повсюдно. Природа, як божество, що творить світ символів, проєктує їх в усі сфери людського життя. Символи, створені природою, – «божественні символи», і людина пізнає їх як відповідність явищ природи і їх сутності.

Пізніше саме неоплатонічна теорія символу лягла в основу християнства завдяки працям псевдо-Ареопагіта. У своїх трактатах все зрима він описує як символ Бога, і при цьому образ верхніх щаблів світової ієрархії символічно відтворені нижчими, що робить їх пізнаваними для людського розуму [39].

Як уже зазначалося, Піфагор розглядав символ як щось, що приховує в собі таємний сенс. І попри те, що Піфагор є творцем цілої системи символів, у його послідовників – неопіфагорійців – знак і символ вживалися як рівнозначні. Цьому сприяла і та обставина, що таємний сенс більшості Піфагорійських знаків знали тільки обрані.

Уже в ученнях періоду Давньої Стої, що сприйняла ідеї Демокріта, Емпедокла, Арістотеля і Платона, відбулося нове осмислення терміна «символ». Відповідно до вчень стоїків про природу як творця, світ представляється створеним з символів. Вважалося, що символи, створені людиною, безпосередньо пов'язані з божественними символами. А сама природа для стоїків і є Бог. Процес пізнання перетворюється в сприйняття уявою індивіда символів, які виходять з природи, і знаходження відповідності символам, що містяться в душі людини спочатку і мають основу в самій її природі.

І хоча сучасні дослідники схильні говорити про відсутність символу і символізації в період античності, зокрема А. Тахо-Годі говорить про «повну відсутність в літературі класичної Греції прагнення висловити, закріпити і оформити в слові явище символізації», зауважимо, що міфотворча свідомість

тієї епохи була пронизана символами і тому практично не потребувала додаткової символізації [83].

Вже на початку Середньовіччя філософи знову звертаються до проблеми символу. Так, Августин Блаженний зазначає початкову його подвійність, обумовлену одночасністю сприймання символу органами почуттів і розумом. Слово Августином описується як один з різновидів символу. Весь світ ділиться на предмети і символи. Відмінності проводяться за ознакою перехідності: символи призначені для використання і завжди переходять один в інший, предмети ж служать для насолоди і не мають транзитивних якостей. Зрештою у світі не можна виявити справжнього предмета, окрім Бога, тобто єдине, що абсолютно не є символом, – Бог. У пізніх творах Августин взагалі не говорить про предмет. Слова відповідно не позначають предмети, вони висловлюють деяке «внутрішнє слово», або слово Боже, що перетворює світ в мову Бога [90].

Саме в епоху Середньовіччя про символи починають говорити як про категорії. Пов'язано це, перш за все, з тим, що теїстичні проблеми стають основними для дослідження. В процесі тлумачення Біблії філософи прийшли до думки про існування якогось вищого знання, що йде безпосередньо від Бога і викладеного людською мовою, щоб люди могли слідувати цим вказівкам. Таким чином, саме слово стає символом, а той, хто володіє ним – близьким до Бога. Сам символ сприймається як щось, що має божественне походження. І ця «священність» символу і слова призвела до того, що інтерпретувати і трактувати їх стало неможливо і заборонено. Відношення до символу зміниться лише з приходом Епохи Відродження і Нового Часу, коли він знову буде прирівняний до образу, а потім вже, з плином часу, стане сприйматися як знак.

Нові аспекти пізнання символу виникають в ученні І. Канта про уяву: символ вперше набуває статусу особливого способу духовного пізнання. Водночас Й. Гете розробляє вчення про інтуїцію як про об'єктивний символ, народжений органічною природою. Саме в філософії німецького романтизму

(Ф. Шлегель, Ф. Шеллінг, Г. Крейцер та ін.) бере свій початок філософія символу, яка розкриває його специфіку у взаємозв'язку з основами романтичної естетики [44].

Родоначальник класичної німецької філософії І. Кант розглядав символ як особливий вид уявлення, за допомогою якого передається те, що неможливо передати засобами «дискурсивного розуму». Дискурсивний розум – це уявлення цілого як залежного від частин, розум же – це осягнення речей такими, якими вони є самі по собі, тобто коли частини (їх властивості та зв'язки) залежні від цілого. Це дозволило І. Канту розмежувати два види пізнання: шляхом розуму і шляхом свідомості. Розум є інтуїтивна свідомість, він не дискурсивний, і пізнання йде від цілого до часткового. Символ же – це ідея розуму, дана в спогляданні, коли поняття мислиться тільки розумом і йому не відповідає ніяке чуттєве споглядання. Відповідно, осягнення символу – це інтуїтивне розуміння ідеї [83].

Символ є центральною категорією філософської системи Ф. Шеллінга. Він вважав, що субстанціональною основою символу є ідея нескінченного, тобто тотожність ідеального і реального. Головною особливістю символу стає його незбагненність, нерозривний зв'язок і єдність з ідеєю. При цьому ідея втілюється в образі, про що говорить Й. Гете: «Символіка перетворює явище в ідею, ідею в образ і до того ж так, що ідея залишається в образі нескінченно діяльної та незбагненої. Навіть виражена усіма мовами, вона залишилася все-таки невимовною» [16, с. 153].

Основна заслуга Г. Гегеля полягає у визнанні безлічі смислів символу, що часто призводить до складності трактування того чи іншого образу як символічного. Оскільки контекст є сполучною ланкою між образом і символом, то необхідно проаналізувати контекст, в якому функціонує знак, щоб образ став символом. Тобто символ – це знак, що виражає певний сенс, який може бути зрозумілий як символічний зміст знака лише при наявності певного контексту [90].

Особливу роль в становленні теорії символу зіграла багатотомна праця Ф. Крейцера «Символіка і міфологія древніх народів, особливо греків»(1810), що дала, на основі стародавніх міфів, класифікацію типів символу. Зокрема, він розрізняє «містичний символ», що підриває замкнутість форми для безпосереднього вираження нескінченності, і «пластичний символ», що прагне вмістити значення нескінченності в «скромність» замкнутої форми [40].

Саме романтики вводять в ужиток поняття «символ» в його сучасному розумінні. До останнього десятиліття XVIII ст. відповідно до традиції, що йде ще від Арістотеля, символ означав довільний і абстрактний знак. І. Кант вперше співвідніс символ з інтуїтивним і чуттєвим способом освоєння дійсності. Й. Гете вперше протиставив символ і алегорію як два види знака: алегорія на відміну від символу транзитивна, алегорія щось означає, символ, перш за все, існує і вже потім щось позначає; алегорія довільна і раціональна, символ природний і інтуїтивний; алегорія містить кінцеве і статичне поняття, символ висловлює безкінечну і динамічну ідею [90].

Ф.Шеллінг ввів три способи зображення: в схематизмі загальне позначає особливе, в алегорії особливе означає загальне, в символі те й інше абсолютно єдині, тобто особливе, позначаючи загальне, одночасно є це саме загальне [107].

У другій половині XIX ст. осмислення проблеми символу стало пріоритетом «мистецтва, що філософствує»: в музику і літературу прийшов міф, який тлумачиться як основа і елемент, що породжує зміст. З 80-х років символісти, що представляють художні і теоретичні течії, спираючись на спадщину романтиків і ідеї філософії життя, створили новий напрямок в філософії, що претендує на тотальну міфологізацію творчості [42].

Західні мислителі XX ст. запропонували кілька моделей розуміння символу. Зокрема, в «Філософії символічних форм», що має своєю основою неокантіанство Е. Кассіерер репрезентував символ як універсальний спосіб пояснення духовної реальності. Автор зробив поняття символу

гранично широким поняттям людського світу: людина є *Homo symbolicus*; мова, міф, релігія, мистецтво і наука являють собою суть «символічних форм», за допомогою яких людина впорядковує навколишній хаос, а всі інститути суспільства – це лише видимість і символи нашого існування.

«Я мислю» І. Канта стає «Я мислю символічно» в твердженнях Е. Кассіра. Згідно з цим твердженням без символізму життя людини неможливе або воно було б обмеженим його біологічними потребами і практичними інтересами. Відмова від символу призводить до позбавлення індивіда доступу до «ідеального світу», що відкривається релігією, мистецтвом, філософією, наукою. Відповідно «людське пізнання за самою своєю природою є символічним пізнанням» [83, с. 52].

Символ розуміється Е. Кассіром як смисл, що виявляється в чуттєвому, як найчистіша і вільна вигадка, метою якої є опанування світу чуттєвого досвіду. Символ не актуальний як частина фізичного світу, він має «значення», він є здатністю творчо конструювати світ. Людина може бути охарактеризована як «символічна тварина» [91, с. 276].

Згідно з Е. Кассіром сама культура – породження всіляких нових символів. Філософ говорить і про засади, що породжують символ, що включені в символічні функції самої свідомості індивіда, яка проявляється у вигляді символічних форм – мови, міфу, релігії, мистецтва і науки. Заслуга Е. Кассіра в тому, що, розглядаючи єдність свідомості (єдність її символічних функцій), він виділив в ній декілька типів апріорних форм, назвавши їх при цьому «символічними формами». Сама символічна форма визначає специфічний тип реальності і має певну об'єктивність. Символічні форми не відтворюють емпіричну реальність, але вказують на неї, розкриваючи її сутність, тобто символізують її.

З інших позицій дає універсальне розуміння символу психоаналітик К.Г. Юнг, який інтерпретував все багатство людської символіки як вираз стійких форм безсвідомого, так званих архетипів. «Річ у собі» непізнана, і

інформація про неї є її символ, сам же символ свій зміст знаходить в корі головного мозку. Але свідомість кожної людини індивідуальна і з'являється необхідність обґрунтування існування загальнозначущих суджень. Як раз в «глибинній психології» К.Г. Юнга знаходиться пояснення цього твердження: в теорії «колективного несвідомого» і в понятті «архетип». К. Юнг фактично підвів під ейдоси Платона емпіричне обґрунтування. Ці ідеї він назвав «колективним несвідомим» і стверджував, що вони ідентичні у всіх людей [107].

«Колективне несвідоме» – це щось вроджене, що являє собою глибинний шар і сутність несвідомого. Прояв «колективного несвідомого» відбувається у вигляді «образів-сновидінь», відзначених ще З. Фрейдом. Однак він назвав їх «архаїчними пережитками», тобто якимись частинами психіки, якимось чином зберігшимися у кожного індивіда з найдавніших часів. Символ завжди більше, ніж раціональне поняття, тому що він йде корінням в несвідоме, в психіку. Психіка ж вдає із себе щось більше, ніж свідомість, оскільки вона не тільки набувається в життєвомудосвіді, а й має вроджені елементи – це певний підсумок еволюції людства, раси, народу, плем'я, роду, сім'ї, тваринного світу [103].

Для того щоб характеризувати зміст колективного безсвідомого, К. Юнг ввів поняття «архетип», яке сам описав як «первісний образ»; тенденцією до утворення певних уявлень; інстинктивний вектор; мислеформу; спонукальну специфічну енергію; єдність образу і емоції. Архетип – це набір символів. З одного архетипу може бути утворено безліч символів, але всі ці символи будуть об'єднуватися в одному загальному архетипі. Тобто символ – це окультурений архетип, який отримав конкретну форму [107].

Спираючись на теорію Е. Кассіра, структуралісти розглядають міф як цілісну замкнуту символічну систему, що моделює навколишній світ. Існує також несвідома структура розуму, при проєктуванні якої на навколишню дійсність виникають особисті феноменикультури. Відповідно, для того щоб

виявити структуру несвідомого, пропонується роздивитися феномени культури, будова яких і є структура несвідомого. Згідно структуралістам феномени культури, це зовнішнє вираження Я, яке проявляється у вигляді символів і знаків, тобто символ – це продукт репрезентації внутрішнього «Я», структур несвідомого.

У новітній філософії збереглася проблематика символу. Так, в ХХ ст. в марксистсько-ленінській науці аналізуються проблеми символу і алегорії як окремі різновиди художнього образу виходячи з вчення про мистецтво як специфічну форму відображення дійсності.

М. Хайдеггер («Фундаментальна онтологія») і Г. Гадамер намагаються звільнити мову від сциєнтистської цензури і зробити символ – самодостатнім засобом розуміння світу. М. Хайдеггер, як і Л. Вітгенштейн, говорить про необхідність символічно означити «те, про що не можна сказати» за допомогою мовчання.

У російській традиції варто відзначити теорію символу А. Лосєва. Філософ виділяє дев'ять характеристик у визначенні символу, які дозволяють дати його описову схему: символ (саме символ мови) – це її зміст, її узагальнення, її закон, її закономірна впорядкованість, її внутрішньо-зовнішнє вираження, її структура, її знак, що породжує численні структури, її знак, тобто різноманітній протиставлені одиниці, тотожність [40].

На підставі проведеного аналізу можна зробити висновок, що символ – це вираз певних суспільних відносин, представлених як ідея. Символ має низку особливостей: образність, цілісність, тобто ідея і образ, об'єднаними і вже неподільними, при яких його зміст ніколи не може бути зведений до одного певного значення. Сукупність символів, поєднаних спільною тематикою, у своєму багатстві та різноманітності, утворюють символіку.

Як стверджував З. Фрейд, символіка є формою мислення та психічним механізмом, який забезпечує заміну одних емоційно забарвлених (лібідозних) уявлень та образів іншими [106].

Колись символіка мала величезне значення в житті людей та їх

спілкуванні між собою. За енциклопедичним словником Ф. Брокгауза та І. Єфрона думка та мова тісно пов'язані з символікою, яка, в свою чергу, відіграє важливу роль в історії мистецтва та літератури.

Символіка – явище складне та багатогранне. Вона охоплює три великих групи: предметна символіка, обрядова та словесна, яка вплітається в усі прояви народної словесності, як прояв етнічної приналежності.

Кожному етносу належить своя власна символіка, яка може бути самобутньою або перекликатися з етносимволікою іншої етнічної групи.

Семіотичними дослідженнями етносимволів займалися видатні українські філософи, фольклористи, семіотики та мовознавці О. Потебня і М. Сумцов, які розглядали народну символіку в широкому контексті різних видів традиційного мистецтва із залученням даних інших етнічних культур [8].

Однак піонерами в описуванні та аналізі символів українського етномистецтва в XIX - на початку XX ст. в фольклористично-етнографічних рамках були А. Чарноцький, Й. Крашевський, Д. Вагилевич, А. Новосельський, П. Чубинський, О. Пчілка, Ф. Вовк, М. Драгоманов, О. Кольберг та інші. У їхніх дослідженнях з'ясувалося, що народна символіка — це образне відтворення міфологічної картини світу. Пізніше ці положення знайшли підтвердження і поглиблення у працях Іларіона (Огієнка), В. Щербаківського, В. Іванова, В. Топорова, Б. Рибаківа, О. Чмихова, М. Поповича, О. Найдена та інших.

Етносимволіка – це сукупність специфічних ознак духовної та матеріальної культури, притаманної для певного етносу. Вона покликана служити ідентифікуючим маркером для визначення етнічної приналежності своїх носіїв та виділення їх з-поміж членів інших етнічних груп. [103].

Виникнення етносимволіки пов'язують з встановленням самоідентифікації, розвитком патріотичного духу, націоналізму, який, як відомо, апелює до своїх етнічних коренів, символів, релігії, міфів, традицій і звичаїв свого «стародавнього» етносу, мови, національних героїв і т.д.

Етнічні символи пов'язують людей в колективну спільність, забезпечують зв'язок між поколіннями, роблять національно-етнічну спільність глибоко інтегрованим соціальним колективом. Етнічні символи стають головними знаками власної національної ідентичності. «Кровне» тлумачення націй формує самосвідомість етнічної єдності; це тлумачення впливає і на прагнення етносу до створення власної держави. [65].

Зародження етносимволіки здійснюється на базі низки основних положень:

1) базові ознаки етносу важливі для процесу формування націй з точки зору їх етнонаціональної ідентичності, яка виконує для нього важливі інтегративні та нормативні, когнітивні та інструментальні, захисні та ідеологічні функції;

2) особливості національного характеру сучасних націй не можуть бути зрозумілі без вивчення феномена етнічності, що їх конструює;

3) етносимволи володіють більшою тимчасовою протяжністю, більш консервативні та стійкі у порівнянні з іншими факторами, наприклад економічними і політичними;

4) етносимволи володіють набагато більшою об'єднуючою і мобілізуючою силою стосовно зовнішніх сил (влади, держави, ідеології тощо), визначають шлях національного розвитку і доктрину спільної долі; така спільність стає глибокою психологічною потребою бути частиною, належати до національної спільності, що дає людині відчуття безпеки, захисту;

5) етносимволи відіграють важливу соціалізуючу роль, апелюючи до тих свідомих і несвідомих пластів особистості, з яких виростає її глибинний зв'язок з попередніми поколіннями [64].

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що порушене нами питання про генезис понять «символ», «символіка» та «етносимволіка» досліджувалося багатьма світовими та українськими семіотиками, філософами та фольклористами. Поняття «символ» має давню природу,

оскільки зародившись в епоху палеоліту, воно пройшло довгий шлях історичного розвитку. З плином часу сукупність специфічних символів об'єдналася в поняття символіка. В свою чергу, символіка кожного народу, маючи територіальний, самобутній характер, набула ознак етносимволіки.

1.2. Роль символу в образотворчому мистецтві

У мистецтві, як відомо, особлива роль належить змістовному наповненню художніх творів. Проблема символічного наповнення творів мистецтва виникла давно, інтерес до неї спостерігається й до сьогодні. Ще з найдавніших часів митці почали усвідомлено звертатися до застосування символів для наповнення своїх творів алегоричним та метафоричним змістом.

Історія символіки показує, що сховищем найбільш древніх і значущих символів є мистецтво і релігія. Символіка художньої творчості виявляє деяку схожість з релігійною, що обумовлено особливостями її природи, характером і цілями використання [8].

Пріоритет духовного обумовлює тісний контакт мистецтва та релігії. Часом буває складно відокремити одне від іншого. Нерідко «вічні» ідеали, образи і символи віросповідань надихають, переосмислюються і знаходять широке застосування в творіннях художників.

Властивість символу виражати щось інше, що лежить поза ним, виходити за рамки емпірично даного служить основою для символізації в мистецтві. В естетичній концепції Г. Гегеля мистецтво, основне завдання якого зобразити абсолютну ідею, тобто об'єктивувати її, проходить три стадії розвитку: символічну, класичну і романтичну. Особливості кожної з цих стадій розкриваються в співвідношенні понять зміст і форма [16].

До висновку про символічну природу мистецтва прийшли П. Флоренський, а також Е. Кассіер, А. Уайтхед, С. Лангер – прихильники семантичної філософії мистецтва. Головними функціями мистецтва вони

визнають репрезентацію і самовираження. При цьому воно розглядається лише як символ потойбічного світу.

Символізація в художній творчості була звеличена і зведена в ранг єдиного методу символістів в Європі і на території сучасної України в кінці XIX - початку XX століть. Символіко-філософській узагальненості в образотворчому мистецтві надавали перевагу П. Гоген, П. Серюзьє, Г. Моро, О. Редон у Франції, М. Врубель, В. Борисов-Мусатов, в Росії, Ю. Михайлів та М. Жук в Україні.

Серед символістів-пейзажистів виділяють американців М. Перріша, А. П. Райдера, француза Ж. Лякомба, росіян К. Богаєвського та М. Реріха, художника румунського походження К. Логі, литовців М. Чюрльоніса М. Добужинського, поляка Ф. Рушиця, також значним доробком в пейзажному жанрі виділяються швейцарець Ф. Ходлер, чех Я. Шиканедер, італієць Дж. Сегантіні, фіни А. Галлен-Каллела та Х. Сімберг.

Серед представників пейзажу в різних напрямках виділяють декілька художників, які не гребували використовувати символи у своїх роботах. Дуже часто до символізації своїх філософських пейзажах звертався Я. ван Рейсдал, нідерландський реаліст. Яскравим прикладом є реалістичний пейзаж «Єврейське кладовище», наповнений символічним змістом [109].

Тлом картини служить гнітюче небо та засохлі дерева з руїнами, які символізують смерть. Тривожності та напруженості картині надає сонячне світло, що з важкістю ледь пробивається через хмари. Освітлені зруйновані гробниці з тріщинами в надгробках наче служать викликом забуттю та вічності, які поряд зі струмком, символом плинності часу, набувають більшого смислу.

Проте не все так песимістично. Пагорби на дальньому плані символізують піднесення людської душі в інший вимір, кращий. Символічним є зображення водної течії, що означає очищення та духовне оновлення. Подвійна веселка є подвійним символом: небесний суд та примирення людей з богом.

Використавши усі ці символи у своїй картині, художник транслює нам ідею прагнення до вічного духовного життя шляхом праведного життя на землі. Загалом цей твір є міркуванням Я. ван Рейсдала про сенс людського буття.

Ідеями християнства та духовності були також пронизані символічні пейзажні твори видатного німецького романтика К.Д. Фрідріха. Цікавою є його картинка «Хрест у горах», на якій зображене повите плющем розп'яття в оточенні вічнозелених ялин, на вершині суворої скелі та ледь освітлене сонцем, яке вже опустилося за небосхил [79].

Символіку картини не можна вважати складною, вона легко прочитується, за її допомогою автор наче передає реципієнтам своє послання. Так розп'яття та сонце, яке заходить за горизонт є символом зміни Старого завіту Новим; хрест – міцна віра, ялини – надія на бога, пшениця й виноград – хліб і вино причастя, око в трикутнику – свята Трійця.

Російський філософ та теоретик мистецтва та культури М. Бахтін зазначав, що безмовних речей для художника не існує, він усе сприймає як виразне буття, яке постійно говорить. Ось так і К.Д. Фрідріх в своїй картині через зображення ландшафту намагався показати ідею та зміст поняття бог, вдаючись до мови християнських символів [9].

Представником швейцарського символізму, який пронизував свої пейзажі міфологічною тематикою та символікою, а згодом й темою смерті, є А. Беклін. Справжнім взірцем символізму стала його робота «Острів мерців», яка є відображенням античної міфології.

Непрístupні скелі, зображені на полотні, є притулком для душ померлих, а кипариси є символом смерті. В човні, який підпливає до острова двоє: гребець та фігура з прямокутним ящиком. Якщо звернутися до грецької міфології, на яку спирався художник, створюючи дану картину, то гребець асоціюється з Хароном (перевізник душ померлих), він одягнений в чорне, що також є символом смерті. Друга фігура закутана білою тканиною – це є душа померлого, покрита саваном (похоронний символ), а білий символізує

чисту й невинну душу, на відміну від порочного людського тіла, покладеного в ящик – труну. Водний простір, по якому пливе човен, асоціюється з річкою Стікс, якою Харон перевозив душі в підземне царство мертвих.

Як типова для символізму, картина А. Бекліна «Острів мерців» пронизана символами, вона похмура, песимістична, меланхолійна, що не робить її менш прекрасною та наближає до вирішення головних задач сучасників та однодумців.

Свою історичну задачу вони бачили в розкритті природи образотворчого мистецтва як символіки істинних реальностей і засобів реалізації інтуїтивного пізнання. Їхньою метою художньої творчості було вивільнення з оболонки видимого, зовнішнього світу, досягнення і вираження сутності буття [41].

П'ять основних законів символізму сформулював А. Ор'є: «Твір має бути, по-перше, ідейним, бо єдиний його ідеал – вираз ідеї; по-друге, символічним, оскільки ця ідея отримує вираження в формах; по-третє, синтетичним, оскільки малюнок його форм, накреслення його знаків відповідає узагальненому способу розуміння; по-четверте, суб'єктивним, оскільки його об'єкт має розглядатися не як об'єкт, а як знак, що сприймається суб'єктом; по-п'яте, ... воно має бути декоративним» [103, с. 170].

Символісти втратили віру в образ, точніше, вважали його вкрай натуралізованим. Художники намагалися опанувати нову символічну енергію мистецтва, звільненого від довгого служіння зовнішньому досвіду. У пошуках засобів вираження позамежного, надприродного, занебесного вони звернулися до символів. А. Білий писав: «Відтворюючи повноту життя і смерті, сучасний художник створює символ» [8, с. 291].

Символісти суб'єктивне ставили вище об'єктивного, тому для них символ одухотворений, тотожний самому художнику. Символісти вважали, що вони творять «новий» світ, безвідносний до реальності. Відповідно кожен художній твір, на їхню думку, повинен бути символічним.

У своєму протистоянні суспільству науки і техніки символізм прагне повернути пріоритет духовного над матеріальним, апелюючи до інтуїції, уяви, до невимовного— до сил, які надихають свідомість на боротьбу проти всесилля матерії. Художник-символіст невпинно прагне вловити невловиме, його притягує те, що приховано за видимою реальністю, – світ фантастичних, демонічних, міфологічних істот, світ казки, область потойбічного, містики і езотеризм. Мрія, бачення і галюцинації дозволяють глибше проникнути в царство незримого в нескінченних пошуках справжньої реальності[103].

Для символізації в творчості характерно збільшення дистанції між тим, що позначає і тим, що позначається, збільшення умовності і узагальненості художнього образу. Тоді зображення починає означати набагато більше того, що воно безпосередньо собою являє, відбувається «нарощування» сенсу. При цьому ускладнюється операція по зв'язку двох планів, потрібна своєрідна «розшифровка» сенсу. Цікаво порівняння А. Білим символічного образу з виноградом, який, щоб оцінити, потрібно втілити в вино (зрозуміти, пережити, відчутти) [8].

В образотворчому мистецтві в порівнянні з просто значущим зображенням, символічним зображенням, узятим в сукупності вираження і змісту, є, у свою чергу, якийсь інший зміст. Візуальний образ прагне стати знаком невимовного. О. Редон першим намагається передати такого роду думки. «У мистецтві все виходить шляхом покірного підпорядкування несвідомого» [103, с. 261].

О. Редон нічого не описує, не зображує, хіба що, під кінець свого життя, скромні квіти – таємницю з таємниць. Його попередник Г. Моро – не зовсім ще символіст, представив перед поглядом Соломії відрубану голову Іоанна Хрестителя такою, якою її малювала собі примха розбещеної царівни.

У своїй невиннійоголеності жіночі образи П. де Шаванна символізують «надію», сільське життя, охоронні чесноти. У Г. Моро в жіночому образі втілені фатальні сили Зла і Смерті, як, наприклад, в «Едіпа і сфінкса», де

сфінкс з головою і грудьми жінки, вчепившись в тіло юнака кігтистими лапами, тягне до нього губи для поцілунку.

У порівнянні з художнім образом, який відтворює практично будь-які процеси і явища, події та предмети, символ висловлює найбільш загальні відносини і зв'язки. Символ має такийступінь узагальненості, при якому безпосередньо не відтворюються конкретні життєві ситуації та відносини. Він оцінюється вже не в контексті окремого твору, а набуває соціально значущих рис [8].

Символ виходить за межі чисто художньої частини твору, коли художнійобраз вже не розглядається сам по собі. Для символу вже не значущі особливості і тонкощі художнього промальовування в конкретному творі мистецтва. Для нього, перш за все, важливий сенс, який він концентровано висловлює.

Символи пов'язані з найбільш характерними моментами, тенденціями, закономірностями, проблемами. За влучним висловом В. Пігулевського, символ «... об'єднує в собі справжнє, соціально актуальне і минуле, неминущі культурні цінності, закладаючи потенції тим самим в майбутнє»[41, с. 211].

Який критерій подолання символом кордонів окремої культури? В якому випадку, зародившись в художній творчості, він набуває значущість для всього людства? Це відбувається, коли символ тісно пов'язаний з глобальними темами і проблемами, коли він сприяє осмисленню і орієнтації в «вічних» питань: в ім'я чого я живу, як мені жити, до чого я належу і т.д.

Такий символ пов'язаний з прагненням до гармонізації відносин людини з самою собою, суспільством, природою, з прагненням людей до досконалості. Надісторичними і позачасовими символами стають ті мистецькі твори, в яких людина зуміла вловити і висловити суть буття і речей, їх незмінні основи. Такі великі творіння входять в безсмертний фонд світової культури і мистецтва. Ідеали вдосконалення людини, «вічні»,

загальні питання – добра, зла, справедливості, честі і т.д. – втілюються в символах «Демона», «Прометея», «Мефістофеля», «Сізіфа» і т.д. [23].

Аналіз закономірностей існування і механізмів функціонування символів у художній творчості сприяє виявленню їх специфіки в порівнянні з символами в інших сферах суспільного життя. Перш за все, відмінною рисою символіки художньої творчості є тісний зв'язок з естетичними ідеалами, з виявленням і виразом проблем, конфліктів в житті людини і суспільства. Символи мистецтва пов'язані з художньою образністю і творчою активністю. Вони більш суб'єктивні в аспекті свого виникнення з художнього образу, пов'язані з особистістю автора, його творчим рішенням. Тут кожен символ має унікальну, неповторну художню форму і «живе» в творі мистецтва.

Ю. Лотман у своїх висловлюваннях вірно відзначав, що «система символів утворює виключно динамічну, гнучку структуру, яка породжує дивовижне багатство смислів, їх об'ємну багатоплановість, майже адекватну багатоплановості самого життя»[41, с. 105].

Один і той же символічний образ, що містить приховані в ньому потенції смислового змісту, може розгортатися в різні сюжети, що має абсолютно непередбачуваний характер. Він дозволяє надати смислову гнучкість, даючи можливість на різних етапах розвитку думки автора актуалізувати різні семантичні межі. Багатозначність обумовлює можливість істотного варіювання сюжетної лінії твору мистецтва і дає простір творчому натхненню і уяві. У символах художньої творчості людина стає співтворцем психічно-ментальної ситуації, творчо трансформуючи в своїй свідомості побачене або почуте.

На закінчення слід зазначити, що світ символів різноманітний за змістом, але одноманітний за будовою. Чи створені символи в доісторичні часи або сучасною цивілізацією, східною культурою або західною – структура і суть процесу символізації залишаються незмінними. Переживаючи епохи розквіту і занепаду, символ завжди залишається стабільною складовою

культури і художньої творчості і грає незмінно важливу роль в житті людського суспільства.

1.3. Семантика української етносимволіки в образотворчому мистецтві

«Хто відкидає містику і символіку, тому ми скажемо, що він не повинен уживати ніяких символів, бо вони для нього не мають ніякого значення. Однак факт, що неграмотний або відкидає, або не сприймає значення азбуки, зовсім не означає, що азбука не має ніякого значення», – так про значення символів у людському житті висловлюється український філософ, санскритолог, релігієзнавець, психолог і педагог Володимир Шаян [4, с. 12]

В сучасних умовах світових глобалізаційних процесів, коли різко зростає духовна, культурна і творча роль символів, відчувається потреба в більш глибокому дослідженні всього спектра значень символів, які використовуються в культурі. Розробляючи проблему символу, необхідно «пройти нелегкий шлях критичного осмислення і освоєння тих концепцій символу, які, за роки мовчання про нього в радянській літературі, виникли як на Заході» так і у вітчизняній науці.

Першими, хто займався описом та аналізом українських етносимволів були П. Чубинський, Ф. Вовк, М. Драгоманов, А. Новосельський, О. Пчілка, А. Чарноцький, Й. Крашевський, М. Костомаров, Д. Вагилевич та інші. Проте основи семантичного підходу до вивчення традиційної української символіки в своїх наукових працях заклали українські фольклористи та етнографи О. Потребня та М. Сумцов. У своїх дослідженнях вони наголошували, що народна символіка та етносимволіка є образним відтворенням міфологічної картини світу. Згодом дані положення були розширені та поглиблені в працях українських діячів та науковців І. Огієнка, В. Щербаківського, М. Поповича, В. Іванова, Б. Рибаківа та інших.

Спираючись на наукові доробки вище зазначених вчених, радянський та російський літературознавець, культуролог та семіотик Ю. Лотман розподілив усю групу етносимволів, котрі якимось чином відносяться до образотворчого мистецтва, архітектури та декоративно-ужиткового мистецтва, на функціональні блоки: універсальні, сакральні, побутові, обрядові, скульптурно-малярні символи.

Також зазначає Ю. Лотман: «У знаковій системі мистецтва й дизайну найбільшою архаїчністю та сталістю відзначаються універсальні символи – коло, спіраль, хрест, трикветр, свастика тощо, які мають значні смислові потенції, утворюють символічне ядро культури.»[42, с. 65]

Ми здійснили поділ українських етносимволів за іншими критеріями, виділивши для інтерпретації геометричні, рослинні, зооморфні та антропоморфні символи. Також в нашому дослідженні буде залучено до семантичного розбору символіка чисел та кольорів.

Відомо, що найдавнішими є прості геометричні символи. Історія їхнього розвитку почалася ще в добу пізнього палеоліту та отримала розквіт у зображеннях, зокрема на посуді та побутових предметах, трипільської культури. Семантика геометричної символіки тісно пов'язана за змістом з універсальними та сакральними символами, виділеними Ю. Лотманом у два блоки. До групи геометричних етносимволів традиційно відносять коло, квадрат, ромб, трикутник, хрест, спіраль, трикветр, сваргу або свастику, а також їхні симбіотичні поєднання[110].

Вважається, що коло є початковим символом, першоосновою, від нього походять всі інші символи. Воно походить із язичництва як символ сонця і втілює в собі життєдайну божественну енергію; безперервність буття і вічність. Як символ сонця із променями, які виходять назовні, коло дарує енергію та життєву силу, а з променями всередину – позбавляє енергії та життєвих сил, означає пустоту.

Мало де можна зустріти «чистий» символ кола, часто він виступає в поєднанні з іншими геометричними фігурами та є елементом більш

складного візерунка. Так, наприклад, оточені колом предмети одночасно означають як замкнутість та ізольованість, так і захищеність. У поєднанні з квадратом круг уособлює енергію та небесний вплив, а квадрат, в свою чергу – земні сили[65].

Квадрат виступає символом упорядкованості, системності, раціонального мислення, стабільності. Чотирикутність квадрата відповідає символіці числа чотири: пори року, стадії життя, сторони світу. Ідентично колу, вступаючи у взаємодію з іншими символами, набуває іншого смислу. Зображення квадрата або ромба, розділеного на чотири менших рівних частини, в кожній з яких знаходилася капка, яка в свою чергу є символом зерна, означало плодючість. В трипільській культурі нанесення такого знаку на живіт жіночої статуетки означало, що вона вагітна.

Символічне значення ромба і квадрата перегукується, і означає плодючість землі і людини. Подібно китайському Інь-Ян, в українській етносимволіці ромб символізує чоловіче та жіноче начало, де три кути тримає жінка, а четвертий – чоловік, який довершує цілісність[107].

Семантика трикутника має глибинний зміст і показує троїстість світу, головним чином – Святу Трійцю. Трикутник, розташований вершиною вгору є знаком духа, а вершиною вниз – знаком матерії. Два трикутники, розташовані подібно пісочному годиннику, означають світ та антисвіт. А точка дотику цих трикутників є місцем переходу одного світу в інший. Зображення шестикінечної зірки шляхом накладання двох трикутників один на одного є символом людської душі[91].

Одним з найпоширеніших символів у різних культурах світу є хрест або криж. Він має багато модифікацій, багатогранний, невичерпний, на відміну від квадрата і кола, носить ідею центричності, а не розмежування простору.

Не слід ототожнювати праукраїнські рівнобічні крижі з цілком переосмисленим сучасним православним хрестом, який має більш видовжений нижній кінець. Криж символізує поєднання двох начал:

чоловічого, батьківського (вертикаль) та жіночого, материнського (горизонталь); результатом такого поєднання є зародження нової, третьої сили – синівської (власне сам хрест). Хрестом позначався небесний вогонь, сонце, жертovníк, гармонійне поєднання чотирьох стихій: земля, повітря, вода, вогонь. Перехрещення двох ліній символізує зустріч земного з небесним [20].

Різновидом хреста є арійський хрест, ще його називають свастикою чи сваргою на честь давньоруського бога вогню Сварога – символ солярного культу, в магічну силу якого вірували усі древні народи. Він зображає собою рухомий хрест і символізує вічний рух. Сварги діляться на два види – спрямовані вліво або вправо. Свастика, повернута за годинниковою стрілкою символізує родинне вогнище, проти годинникової стрілки – оберегове духовне вогнище[48].

Рослинні мотиви українського етнічного образотворчого мистецтва сконцентрували в собі усю барвистість та розмаїття живої природи. Історія розквіту рослинних мотивів показала, що з-поміж усіх найпопулярнішими були зображення вазона, а згодом – світового дерева.

З'явившись в слов'янській міфології та мистецтві, світове дерево стало головною моделлю світу, яка втілює уявлення людей про нескінченність світу та життя, існує поза межами простору та плину буття. Зображення світового дерева є центричним, має дзеркальну симетрію і ярусність. Кожен ярус умовно ділить світ на три частини: коріння відображає підземний світ та різноманітні водойми, стовбур символізує земні явища, крона – знак духовного небесного життя. До кожного ярусу прив'язані певні живі істоти: біля коріння розташовуються водоплавні птахи й тварини, змії, риби; біля стовбура, на землі, знаходяться бики, олені, вівці, ведмеді, коні, а також люди; на верхівці світового дерева існують небесні світила, птахи та деякі комахи [4].

Традиційно в українському образотворчому мистецтві дерево заведено зображувати з гілками, які є парносиметричними або, які чергуються; на них

зображали квіти. Гілки берези малювали у вигляді нескінченних хвилястих стебел, з яких росли листя, бруньки, квіти, грони винограду.

Для зображення дерева життя не існувало й не існує точних прототипів з життя, воно є образом, створеним узагальнено та символічно. Досить часто це дерево було поєднанням низки менших дерев, іноді різного кольору та розміру.

Окрім головного символічного елемента українського етномистецтва, існували й інші рослини, які особливо шанувалися в давнину й досі зустрічаються в різних зображеннях. Серед них виділяють вербу, калину, барвінок, виноград, листя, гілки та жолуді дуба, квітки лілеї та деякі інші рослини [70].

За давнім українським прислів'ям «Без верби і калини немає України» стає зрозуміло навіть іноземцям та людям, не знайомим з українською культурою, традиціями та звичаями, що константними поняттями в українській етносимволіці є символічне значення таких рослин, як верба та калина.

Так, наприклад, дуже стійкою, родючою рослиною є верба. Це невибагливе дерево може прижитися всюди. З давніх-давен на теренах України верба була священним деревом, а шостий тиждень перед Великоднем називали Вербним – в цей час святили гілля верби, яке потім протягом року слугувало оберегом для людей. Так верба в українському народі набула символічного значення родючості, безперервності життя та краси[20].

Іноді значення світового дерева надають калині, зображаючи на її вершечку птахів, які поїдають ягоди і приносять людям вісті, часом з потойбіччя. Не безпідставно калина деякими дослідниками пов'язується з народженням Всесвіту та вогненної трійці: зірок, сонця та місяця. Тому і називається від давньої назви сонця – коло.

Калина несе в собі багатий зміст символів. Так вона символізує материнство: кущ – мати, а квіти та ягоди – це її діти. Також вона є

уособленням усього родинного, рідного – батьків, дому, любові, єднання живих, мертвих й ненароджених. Червоні ягоди калини стали символом невмирущого роду та крові. Калина уособлює собою й саму Україну. [70].

Ще одним символом єднання поколінь, живих та мертвих є хрещатий барвінок. Таку назву отримав в народі з декількох причин: через те, що має форму хреста, яка утворюється чотирма пелюстками; також тому, що висаджувався на могилах під хрестом, що було свідченням вічної пам'яті про покійних. А вплетений у весільний вінок, барвінок символізував вічне кохання між живими. Отже, окрім того, що барвінок є символом життєвої сили та вічності буття, він ще й провісник весни[116].

Справжнім символом сонця, наснаги й життєдайної сили вважали соняшник. Вважалось, що як соняшник орієнтується за обертанням сонця, так і людина має думкою, словом і ділом служити своїй Батьківщині. Тому й цінували соняшник, як символ Батьківщини, добробуту й достатку[115].

Важливим символом родючості й нескінченності з давніх віків вважався виноград. В етнічній символіці виноград наділений ознаками священності. Так, вважалось, що виноградний сад – це життєва нива, на якій чоловік сіє, а дружина – зрощує та доглядає плоди. Тому виноград часто вишивали на сімейних рушниках, з виноградної лози плели весільні вінки та прикрашали нею весільний хліб. Часто виноград, як і дуб, використовується в зображеннях дерева життя.

Дуб є символом справжньої мужності та усіх найкращих чоловічих якостей: сили, довголіття, міцного здоров'я, мудрості та чоловічої краси. Він – символ могутності й довговічності. Він символізує наймогутніших богів: Перуна, Зевса та Юпітера[43].

Найпопулярнішою квіткою, котра служить прикрасою дерева життя та розташовується зазвичай на його вершині, є лілія. Вона уособлює собою вогонь життя, символізує людську досконалість, чистоту й цноту, духовність, неяскраву, але дуже тендітну й витончену красу[116].

Окрім рослинної етносимволіки в Україні виділяють ще й зооморфну символіку, яка має не менш важливе значення для української культури. Серед тварин, яким надавалося особливе символічне та сакральне значення, найпопулярнішими є птахи.

Так, серед птахів головним був голуб – свята, жертвна, «божа птаха», яка символізувала чистоту й очищення. У весільній символіці пара голубів – символ закоханих. Голуб часто сприймається як символ душі, до цього нас відносить й християнська символіка. Як символ лагідності, добра й ніжності, голуба протиставляють чорним птахам – воронам, крукам і сорокам, проклятим провісникам лихого, які символізують нечисту силу [49].

Ще одним важливим птахом-символом для українського народу здавна був орел – цар-птах, господар позахмарних висот. Як і дуб в рослинному світі символів, втілює в собі найкращі чоловічі риси: сміливість, відважність, чоловіча краса та справжня гордість. Водночас орел є не однозначним символом, означає самовпевненість та зарозумілість.

Схожим за змістовним наповненням є символ півня –птаха вогню, войовничості, пильності та патріархального начала сім'ї. Проте він, як і орел, є не однозначним і є більш похлилим, ніж мужнім, більш відчайдушним, ніж сміливим. На противагу півню йде курка – символ материнства, розсудливості, турботливості й ніжності [52].

Символом сімейного добробуту та злагоди, любові до батька, й матері, рідної землі й Батьківщини є лелека, священна птаха, розорення гнізда якої є смертельним гріхом і карається богом. Тому щасливим є той двір й те село, де є хоча б одне лелече гніздо.

Зовсім іншими по значенню й змісту є символи соловейка та ластівки – божих пташок. Соловейко є символом весни, свободи, натхнення та неперевершеного таланту. Ластівка також була символом весни, відродження, щастя і добра. Благословенною вважалася та оселя, в якій оселилася ластівчина сім'я [116].

Окрім птахів, українці зверталися й до іншої тваринної символіки. Часто ці зображення були завуальованими, зображалися лише частини тварин. Проте найпоширенішими основними елементами етнічної символіки українців були вуж, змія та гадюка, бик, віл та кінь.

Вуж та змія є символами смерті, спокою та мудрості. Вуж є символом багатства дому, де живе й розмножується. Змія, коли в неї вселяються добрі духи, може бути доброю, якщо ж нею заволоділа нечиста сила, то вона може бути й злою. Гадюка ж не здатна на добро, вона, як гад повзучий, завжди підступна й зла; символ люті, підступності й лукавства.

Бика й коня розглядали як символи фізичної сили, мужності, здоров'я, енергії. Кінь символізував пристрась, інстинктивність, вірність і відданість праці. В той час, як родич бика, віл, вважався символом важкої жертвовної праці, страждання та терпіння, символізував людину, яка тяжко працює, впевнено йде до мети і знає, що в кінці шляху отримає винагороду [75].

В етносимволічних зображеннях українського народу до сих пір збереглися не тільки елементи геометричної, рослинної та зооморфної символіки, а й мотиви, пов'язані з зображеннями людини та людиноподібних форм.

Серед антропоморфних мотивів найпоширенішим є зображення жіночої фігури – це пов'язано з матріархальним ладом давніх слов'ян. Вони створили культ Матері, захисниці та покровительки сім'ї, та називали її Великою Богинею або Праматір'ю всього живого. Цей мотив зображався у двох варіантах, які різнилися за значенням: Березина з піднятими догори руками означала молитву, звернену до Бога з проханням допомогти у зародженні нового життя чи у посівних роботах; Богиня з опущеними руками благословляла землю на щедрий врожай [52].

Не можливо прослідкувати чіткі межі між геометричною, рослинною, зооморфною та антропоморфною символікою, оскільки тваринні сюжети могли виконуватися в геометричних формах і навпаки [106].

Виявлення значень символів було, є і буде проблематично. Єдине, в чому можна не сумніватися, це те, що значення, які люди приписують зображенням, з часом змінюються.

Висновки до розділу 1

В першому розділі ми розглянули процес виникнення та розвитку важливих понять нашого дослідження: «символ», «символіка» та «етносимволіка». Також ми визначили роль символу в образотворчому мистецтві та дослідити семантику української етносимволіки в образотворчому мистецтві.

Вивчення наукової літератури з теми дослідження показало, що питання тлумачення вищезазначених понять цікавило багатьох світових науковців, починаючи з давньогрецьких філософів аж до сучасних семіотиків О. Потебні та М. Сумцова.

Пройшовши довгий шлях історичного розвитку, поняття «символ», як те, що за своєю формою приховує інший, відмінний зміст, згодом дало початок зародженню нового поняття – «символіка», яка є сукупністю символів, притаманних для певного кола людей. І коли символіка деякого етносу виокремлюється з-поміж інших, набуває самобутнього характеру, мова йде про етносимволіку.

Усвідомлюючи значимість символічного наповнення творів образотворчого мистецтва, ми розглядаємо символ як об'єкт. При цьому ми дозволяємо автору, творцю цього символу апелювати до нас, реципієнтів, крізь віки. Таким чином художник не тільки стимулює виникнення почуттів у глядача свого твору, але й робить його співучасником та героєм картини, причетним до подій, які на ній відбуваються.

Отже, символи є невід'ємною частиною людської свідомості та мислення, вони лежать в основі людського розуму. Не є виключенням у зв'язку з символами й історія різних видів та жанрів мистецтв, зокрема образотворчого. Символ постає не тільки як об'єкт перед реципієнтом, який

спостерігає та вивчає його, а й одночасно дозволяє автору звернутися до глядача, викликати в нього почуття, зробити учасником картини.

Етнічні символи відрізняються своєю простотою та лаконічністю, вони легко інтерпретуються та прості для запам'ятовування. Головною функцією етносимволів є сигналізуюча, вони повідомляють про гармонію, добробут, злагоду, достаток, згоду, родючість, мир і прагнення міцно закріпити ці позитивні переваги.

Отже, художня своєрідність української етносимволіки зумовлена динамічними взаємозв'язками з іншими етнічними культурними традиціями, їхнім нашаруванням одна на одну. Українське народне мистецтво, пройшовши складний шлях цінних надбань і втрат, увібрало в себе все найкраще, тому має бути збережене нами і передане наступним поколінням як цінна спадщина.

РОЗДІЛ 2.

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ, ВИДИ ТА ПРИНЦИПИ СТВОРЕННЯ ДЕКОРАТИВНОГО ПЕЙЗАЖУ

2.1. Історіографія та термінологічний апарат дослідження декоративного пейзажу

Для дослідження багатомістової історії розвитку пейзажного жанру та виокремлення в ньому декоративного пейзажу вважається необхідним окреслити головні поняття термінологічного апарату дослідження.

В науковій та мистецтвознавчій літературі визначення поняття «пейзаж» дуже схожі. Так, за «Енциклопедичним словником юного художника» під редакцією Д. Ушакова та визначенням російського мистецтвознавця О. Федорова-Давидова жанр образотворчого мистецтва, головною задачею якого є відтворення природи у первозданному вигляді або зміненого людиною навколишнього середовища називають пейзажем. Також пейзажем вважається конкретний графічний або живописний твір, в якому зображено природу або змінене людиною навколишнє середовище [102]. Однак слід зазначити, що природа в багатьох мистецьких творах виступає як допоміжний елемент для розкриття характеру живописного образу, головної ідеї твору, змісту; вона служить певним фоном в батальних, портретних, анімалістичних та інших жанрах графічних, живописних, скульптурних видів образотворчого мистецтва.

Зображуючи різні стани природи, природні явища, види, які оточують людину, художник транслює реципієнту своє ставлення до природи. Тільки за умов чутливої та точної передачі настрою та переживань автором-пейзажистом, пейзаж, як твір мистецтва наповнюється ідейним та емоційним змістом.

Для коректного розкриття поняття «декоративний пейзаж» необхідним є пояснення термінів «декор» та «декоративний».

В «Словнику термінів по образотворому мистецтву» декором називається сукупність прикрас та оздоблення внутрішнього та зовнішнього простору або виробу. Використання декору спрямоване на акцентування певних конструктивних елементів [96].

Термін «декоративний» в «Енциклопедичному словнику юного художника» трактується як той, що слугує для прикрашання[102]. Тобто, коли йдеться про декоративні елементи у предметах побуту або оздобленні фасадів будівель, ми розуміємо це як щось, що змінює початкову форму будь-якого об'єкта: деформує її, трансформує, стилізує.

Згідно з «Стислим словником художніх термінів» деформація – це зміна конфігурації частин об'єкта, зумовлена зовнішньою дією на нього. Найпростішими видами деформації є стиск, розтяг, вигин, зсув, кручення [30].

У «Стислому словнику термінів образотворчого мистецтва» трансформація розуміється як перетворення та зміну якогось об'єкта [5]. Найчастіше мова йде про зміну природних форм – зміна абрису, перетворення об'ємної форми в плоску, спрощенні або ускладненні конструкції, зміна кольору.

Поняття стилізації розкриті у Словнику О. Паршакова з двох точок зору: навмисне наслідування характерних стилістичних особливостей творів певного жанру, стилю мистецтва або окремого автора; в образотворчому мистецтві, декоративно-прикладному мистецтві та дизайні – узагальнення та спрощення зображуваних об'єктів [74].

Через розкриття вужчих понять, ми дійшли висновку, що прикметником декоративний в образотворчому мистецтві, декоративно-прикладному мистецтві та дизайні позначаються твори різних жанрів. Всі вони поєднані спільними рисами: деформованістю, зміною та спрощеністю форм, зміною кольору та площинним зображенням.

Оскільки поняття «декоративний пейзаж», як самостійний термін в науковій та мистецтвознавчій літературі мало досліджене, то узагальнивши

вищезазначені відомості з наукових джерел, ми можемо самостійно дати визначення цьому поняттю.

Отже, декоративним пейзажем є твір образотворчого мистецтва пейзажного жанру, який характеризується деформованістю, зміною та спрощеністю форм, зміною кольору та площинним зображенням. Також декоративний пейзаж буде розглядатися нами в ході дослідження в якості виду пейзажу, як жанру образотворчого мистецтва.

Для повного розкриття сутності об'єкту дослідження важливим є аналіз його історичного розвитку та етапів еволюції. Важливим здобутком для окреслення історіографії декоративного пейзажу є доробок сучасного німецького мистецтвознавця та історика А. Бенца, який докладно проаналізував історію розвитку пейзажного жанру з точки зору переходу від примітивності, яку він розглядає як ознаку декоративного мистецтва, до реалізму і знов повернення до декоративізму, але вже осмисленого та навмисно застосованого в різних жанрах та видах образотворчого мистецтва, зокрема і в пейзажі [10].

Історія пейзажного жанру бере свій початок від фіксації існування первісних людей. Перші елементи пейзажного жанру проявляються в наскельному живописі епохи неоліту. Зображення небесних світил, небосхилу та інших природних форм відзначаються умовністю й примітивністю. Прикладом слугують наскельні малюнки на плато Тассилин-Аджер в Сахарі (Дод. Б.2.1.1), як датуються сьомим тисячоліттям до н.е., де зображена природа поряд з фігурками людей [56].

Більш осмисленим розписом стін займалися пізніше єгиптяни. Настінні малюнки в стародавніх єгипетських пірамідах також досить часто містили в собі елементи пейзажу. Саме в єгипетському образотворчому мистецтві можна говорити про синтез з декоративно-прикладним мистецтвом та роль малюнку, як прикраси та декору. Зображення залишаються умовними, але стають більш впізнаваними та легко прочитуваними. Давньоєгипетські

майстри, як і раніше, зображали окремі елементи природи – очерет, дерева, лотос (Дод. Б.2.1.2).

В античну епоху пейзажі продовжують виконувати декоративну функцію, проте ними вже прикрашають житлові інтер'єри (Дод. Б.2.1.3). Ці зображення стають дуже схожими до нашого розуміння пейзажу, хоча й недосконалыми у перспективній організації простору, через що здаються невиразними та плоскими. Проте зроблено великий прорив – пейзажні композиції складаються не з окремих природних елементів, а виглядають як цілісна сюжетна картина.

Як самостійний жанр пейзаж виділився в VI ст. в китайському мистецтві (Дод. Б.2.1.4). Виконуючи свої роботи на сувоях з шовку або рисового паперу тюшшю, китайські майстри прагнули передати філософію Сходу через зображення одухотвореної, величної та насиченої ліричності природи. Їхні роботи, наближені до реалістичного зображення, значно відрізняються за ідейним наповненням та формами виконання від попередньої епохи, однак продовжують слугувати прикрасою оселі і призначаються для духовного спілкування людей між собою та з мистецтвом [108].

Середньовічні китайські художники не зображали реальну дійсність, вони зверталися до власної уяви та вражень. Вони зображали незвичайні дерева на фоні величезних гір та водоспадів, крихітні фігурки людей та тварин, які мешкають в цих фантастичних місцях.

Європейське мистецтво епохи Середньовіччя розвивалося окремою гілкою. Воно розвивалося в руслі християнського світогляду та відходу від політеїзму, тому античне мистецтво вважалося розсадником розпусти та ідолопоклонства. Такі зміни в соціокультурному устрої Середньовічної Європи негативно позначилися на мистецтві, що призвело до занепаду пейзажного жанру (Дод. Б.2.1.5).

Оскільки все мистецтво було підпорядковане церковній тематиці, то й пейзаж в сюжетних картинах слугував виключно як фонове доповнення та

середовище існування головних персонажів. Цей факт зумовив повернення до умовності в зображенні природи, простоти та відсутності реалізму, тобто пейзаж знову набув більших ознак декоративізму [84].

Певний поворот до реалізму відбувся уXIV ст. на території Візантії. Вперше зображення природи набуває найбільш конкретного характеру. Розвиток реалістичного пейзажного жанру в Візантії справив величезний вплив на мистецтво Італії та деяких європейських країн. Проте візантійська культура припиняє своє існування під натиском та завоюванням візантійських територій турками (Дод. Б.2.1.6).

На території середньовічної Європи важливе значення в розвитку пейзажного жанру відіграли мініатюристи. Вони здійснили значний прорив у реалістичному зображенні, застосуванні перспективи та повністю відійшли від декоративності. Найвидатнішими постатями в мініатюрному живописі вважають братів Лімбург, які творили в 1410-х роках у Франції. Вони є авторами ряду мініатюр до часослова герцога Беррійського (Дод. Б.2.1.7), які відрізняються барвистістю та витонченістю; вони розповідають про пори року, розваги та демонструють природні ландшафти. Це явище радше було поодиноким випадком, ніж проявом зародження прогресивного погляду на пейзажний жанр чи елементом зародження нового мистецтва [57].

На зміну тисячоліттю «темних часів», пануванню чуми у цілому світі, застою в науці, культурі, мистецтві приходить велична епоха відкриттів у різних сферах людської діяльності – епоха Відродження. Вона ознаменувалася зміщенням світоглядних орієнтирів з релігії на гуманізм. Бог припинив бути центром Всесвіту, натомість таким центром стала людина, здатна до самореалізації та діяння на благо людства [108].

В сприятливих соціокультурних умовах з'являються художники, мистецтво яких надихає сучасників на вдосконалення своєї майстерності та сприяння розвитку світового образотворчого мистецтва, зокрема пейзажного жанру. Прикладом є поява ще на початку Раннього Відродження в Італії фігури художника Дж. ді Бондоне (Дод. Б.2.1.8), мистецтво якого стало

стимулом для виникнення реалістичного пейзажу. Проте сам Дж. ді Бондоне зображав природу ще досить умовно [80].

Діяльність Дж. ді Бондоне сприяла появі значного інтересу до пейзажного жанру серед багатьох європейських художників. Звісно, зображення досі виглядають декоративно, спостерігається невміла передача простору – він захаращується невідповідними один одному за масштабом ландшафтними елементами. Проте, відома маса картин, в яких явно проглядається прагнення художників досягти достатнього рівня образотворчої майстерності для цілісного й гармонійного поєднання людини й природи в одній картині. Прикладом слугує незавершене полотно Л. да Вінчі «Поклоніння волхвів» (Дод. Б.2.1.9), написане в 1481 р. [84].

Важливою для пейзажного жанру XV ст. була постать швейцарського художника К. Віца, який в своїй картині з релігійним мотивом «Чудесний улов» (Дод. Б.2.1.10) зобразив конкретну місцевість – берег Женевського озера.

Роль пейзажної тематики збільшилася в епоху Високого Відродження. Велика кількість художників звернулася до уважного вивчення природи, перспективи, внаслідок чого пейзаж стає повноцінним елементом художнього твору, який гармонійно поєднується з іншими елементами картини [69].

Проте, художники аж до XVI ст. продовжували використовувати пейзаж як фон для сюжетної композиції чи портрету. Характерними є твори Л. да Вінчі, на яких проглядається тісний зв'язок людини й природи (Дод. Б.2.1.11). Пізніше цей же художник додасть до свого творчого доробку малюнок, на якому зображено «чистий» пейзаж. Згодом велика плеяда художників працюватиме в цьому жанрі [57].

Починаючи з епохи Високого Відродження й до зародження нових стилів в другій половині XIX ст., в жанрі пейзажу переважало тяжіння до реалістичного зображення природи (Дод. Б.2.1.12-14).

Друга половина XIX ст. ознаменувалася появою цілої низки нових строкатих стилів, які згодом об'єдналися в Модернізм й ознаменували своєю появою зародження «нового» мистецтва й відмову від класичного реалістичного зображення в образотворчому мистецтві. Умовності класичного методу в пейзажному жанрі були остаточно подолані імпресіоністами, які відійшли від реалізму і в зображенні природних ландшафтів полягалися на власні враження.

А. Бенц називає роботи імпресіоністів справжнім проривом в декоративному пейзажі. Вони позбавлені реалістичності, складності композиції і академічних обмежень в цілому, натомість вони – стилізовані, спрощені, наповнені яскравою кольоровою гамою та відтінками (які не завжди відповідали кольору реальних зображуваних об'єктів). Проте далеко не на всіх імпресіоністичних полотнах простежуються деформація та трансформація форм. Найважливішою та типовою для усього стилю імпресіонізму є невеликий етюд К. Моне «Враження. Схід сонця»(Дод. Б.2.1.15) [10].

Багато представників імпресіонізму, увібравши деякі характерні риси символізму та романтизму, об'єдналися і створили новий напрям в образотворчому мистецтві – постімпресіонізм, який по-іншому вирішував образ природи. Ці художники вдалися до більш площинного зображення та примітивізації колірної палітри порівняно з імпресіоністами, що надало їхнім творам мистецтва ще більшого декоративізму. Основними представниками є П. Сезанн (Дод. Б.2.1.16), В. ван Гог (Дод. Б.2.1.17), П. Гоген (Дод. Б.2.1.18) [61].

Яким би дивним не здавалося мистецтво імпресіоністів та постімпресіоністів їхнім сучасникам, в їх основу було покладено традиційний принцип пропорційного зображення. Але вже в XX ст. з'являється щось абсолютно інше, те, що ознаменувало перемогу форми над змістом, – це кубізм, головними представниками якого стали Ж. Брак (Дод. Б.2.1.19) та П. Пікассо (Дод. Б.2.1.20). Твори кубізму були зразками

декоративності. Логіка зображення пейзажу-дійсності поступилася місцем логіці конструювання картини як самостійного явища. По суті, це ознаменувало завершення існування пейзажного жанру [57].

Проте, жанр пейзажу отримав змогу проявитися в творах інших напрямків мистецтва, наприклад в експресіонізмі. Для експресіоністів характерним було прагнення надати своїм творам максимальної виразності, вони надавали перевагу контрастним колірному та тональному вирішенні, загостренню форм, гіперболізації. Яскравим прикладом слугує робота «Червоне місто» М. Верьовкіної (Дод. Б.2.1.21).

Художники-сюрреалісти також зверталися в своїх творах до зображення пейзажів. На їхніх полотнах природні форми пережили справжню деформацію та трансформацію, художники поєднували в одній картині об'єкти, предмети та природні форми, які в реальності не можуть співіснувати в одному просторі. Найкраще принципи сюрреалізму передані в роботах С. Далі (Дод. Б.2.1.22).

Сучасних представників декоративного пейзажу не об'єднує жоден стиль, проте всі вони об'єднані епохою Постмодернізму. Кожен художник тяжіє до різного стилю, а іноді – декількох, їхні роботи мають різний ступінь декоративності: якісь тяжіють до примітивізму (Е. Аднан (Дод. Б.2.1.23), Г. Віллерме (Дод. Б.2.1.24), деякі, навпаки, захащені деталями, гіперболізовані (Р. Петерсен (Дод. Б.2.1.25), В. Кан (Дод. Б.2.1.26), Н. Уеллівер), деякі виглядають майже реалістично і мають низький рівень декоративності (Е. Хансон (Дод. Б.2.1.27)), Ж.-М. Жаньячик (Дод. Б.2.1.28)), а в деяких взагалі важко впізнаються природні форми через їх значну трансформацію, деформацію та стилізацію (В. Маргінан (Дод. Б.2.1.9)) [32].

Якщо говорити про мистецтво України, то майже в усі часи воно зазнавало впливу з боку Російської держави на Сході та Польщі на Заході. Тому говорити про українську пейзажну школу в історичному аспекті не можливо. Проте з моменту настання незалежності на українських теренах виросло не мало представників декоративного живопису, деякі з них стали

відомими на увесь світ. Серед них Ю. Химич (Дод. Б.2.1.30) та А. Криволап (Дод. Б.2.1.31), їх не поєднує один стиль письма, мотиви і т.і., але їхні роботи відрізняються значною декоративністю. Медитативний пейзаж А. Криволапа зазвичай тяжіє до площинного зображення, має надзвичайно спрощену композицію, дещо деформовані форми, малу кількість кольорів, не притаманних для реальної дійсності. Серед наших сучасників, жителів Кривого Рогу, центральною постаттю розвитку декоративного пейзажу є О. Юрченко (Дод. Б.2.1.32), пейзажі якого також наповнені ознаками декоративності [33, 72, 73].

Пройшовши довгий шлях розвитку від часів первісної людини до сьогодення, декоративний пейзаж, як вид пейзажного жанру образотворчого мистецтва, зазнав значних змін. Віками образи природи зображалися лише як додаток, обрамлення для сюжетних композицій, портретів та зображень релігійної тематики. Поступово пейзаж став рівноправним з іншими героями полотен, а згодом взагалі вибором провідне місце в образотворчому мистецтві і відділився в окремий жанр. Та декоративності він набув лише в кінці XIX ст.

2.2. Види декоративного пейзажу

Як було зазначено вище, природа як об'єкт зображення цікавила людей з давніх часів і по сьогодення. Проте, з виділенням пейзажу в окремий жанр образотворчого мистецтва у митців з'явилося більше можливостей проявити індивідуальні стильові особливості та авторські новаторства в передачі стану навколишнього середовища.

Багатьма мистецтвознавцями різних часів пейзажний жанр класифікується залежно від характеру пейзажного мотиву. Так, виділяють сільський, міський (архітектурний, ведута), індустріальний, а також особливе місце займає марина та річковий пейзаж [63, 109].

Ми у своєму дослідженні спираємося на працю англійського мистецтвознавця В. Талбота «Олівець природи: від реалізму до

декоративності», в якій автор ширше розглядає види пейзажів з точки зору манери виконання.

Першим видом пейзажного жанру, який виокремлює В. Талбот є так званий «природний пейзаж», тобто ті мотиви, де природа художником зображається в первозданному вигляді. Головними об'єктами зображення та натхненниками стають різноманітні ландшафти Землі, гори, скелі, долини, ліси, дерева, річки, озера, моря. Сучасним українським представником декоративного природного пейзажу є А. Криволап («Озеро. Вечір»(Дод. Б.2.2.1), «Сутінки»(Дод. Б.2.2.2)). У своїй творчості він віддає перевагу відтворенню на своїх полотнах як природних мотивів, так і елементів сільського життя [114].

Особливої уваги заслуговує зображення морських мотивів – марина, яка стала самостійним жанром в Голландії на початку XVII ст. Головними представниками цього напрямку є англієць В. Тернер(Дод. Б.2.2.3) та російський художник вірменського походження І. Айвазовський(Дод. Б.2.2.4), які писали в реалістичній манері. До декоративності в передачі станів моря тяжіють роботи сучасних художників Б. Дугаржапова «Херсонес»(Дод. Б.2.2.5), М. Ланговського «До шторму»(Дод. Б.2.2.6) та митців минулого: «Вид моря близ Ле Сент-Марі-де-ла-Мер» В. ван Гога(Дод. Б.2.2.7), «Враження. Схід сонця» К. Моне, «Сен-Тропе після шторму» П. Синьяка(Дод. Б.2.2.8).

Справжнім прихильником гірського пейзажу був російський художник М. Реріх, який майже все життя присвятив подорожам та вивченню рідної культури та культури Сходу. Його роботи просякнуті тяжінням до декоративності в зображенні різних гірських мотивів: іноді тільки безлюдних вершин на небесному хмарному тлі («Канченджунга»(Дод. Б.2.2.9)), а іноді й сюжетних композицій, на яких гори виступали одним з головних об'єктів («Милосердя»). Декоративізм на роботах М. Реріха проявляється в дещо спрощеній передачі рельєфів, заміні кольорів на більш виразні та

нереалістичні, включення в композиції міфічних та нереальних, містичних компонентів («Дордже наважився») [55].

Також високим рівнем декоративності наповнені мистецькі твори наших сучасників А. Криволапа «Полонина Карпат» та криворіжця О. Юрченка, творчість якого тяжіє до зображення гірських мотивів. Найбільше це проявляється в серіях живописних робіт «Карпати» («Грози над горами», «Негода», «Карпати»(Дод. Б.2.2.10)) й «Крим» («Свята гора. Етюд», «Свята гора. Карадаг»(Дод. Б.2.2.11), «Карадаг на світанку»).

Коли на полотнах зображається природа у поєднанні з результатами людської діяльності, то виникає деякий дисонанс. Проте є середовище, в якому ці природна стихія вдало поєднується і перебувають у відносній рівновазі продуктами цивілізації – це сільська місцевість, де малі архітектурні споруди, часто з природних матеріалів, ніби доповнюють природні мотиви [68].

Митців в сільському пейзажі приваблює деяка «пасторальність», безтурботність, своєрідна поезія сільського побуту, гармонія з природою, яка спонукає до винайдення гармонії із самим собою. Будиночок біля озера на гірському тлі, зелень лугів, звивистість стежок завжди були творчими натхненниками для поціновувачів прекрасного [9].

Найяскравішими представниками реалістичного сільського пейзажу є британські художники Ф. Гріслі («Вид на Озерний камінь у Дербіширі») та акварелістка Г. Еллінгем («Біля котеджних воріт», «Котедж Беркшир»), російські І. Левітан («Над вічним спокоєм»(Дод. Б.2.2.12), «Саввінська слобода під Звенигородом», «Березень», «Вічний дзвін»), В. Поленов («Бабусин сад», «Московський дворик»), О. Саврасов («Грачі прилетіли», «Веселка», «Весняний день»), українські С. Васильківський («Чумацький шлях», «Козацький двір», «Весна в Україні», «Полтавщина», «Околиця», «Хата в Опішні»), К. Костанді («Галки. Осінь», «На дачі. Полудень»). Представником в творчому доробку якого є як реалістичні полотна, так і суцільно декоративні роботи, як гірські пейзажі, так і сільські мотиви є

чеський художник і поет Ф. Каван («Повітря дому», «Урожай», «Зима у Глінска»)(Дод. Б.2.2.13), «Подорож смерті», «Відлига») [46].

Представники декоративного живопису також не оминули тему сільського життя і знана кількість світових і вітчизняних митців головним лейтмотивом своєї творчості обрали саме сільський пейзаж. Так, в декоративному колориті на полотнах Ж.-М. Жаньячика застигають прованські пейзажі, в яких він дещо примітивізує та спрощує форми, надаючи їм більшої площинності («Біля ставка»)(Дод. Б.2.2.14), «Село на вершині пагорба і лавандове поле», «Маки і лаванда», «Сільський будиночок і соняшники»). До геометризації та відмови від передачі реальних кольорів сільської місцевості на своїх полотнах тяжів радянський художник С. Осіпов («Ізборські відкоси», «Рання зелень»)(Дод. Б.2.2.15)). Максимальної декоративності в зображенні села досяг А. Криволап в роботах «Український мотив. Хата» та «Вечірній берег»(Дод. Б.2.2.16) [23].

Значне місце у творчому доробку деяких українських митців займає саме декоративний сільський пейзаж. До декоративності у своїх роботах схилилися українські художники минулого і сьогодення: А. Ерделі («Село Ле Пен на річці Крез», «Осінь», «У дворі»)(Дод. Б.2.2.17)), Г. Синиця («Українська старовина»)(Дод. Б.2.2.18), «Тарасовими стежками»), який значну частину свого життя пропрацював на творчій ниві саме в Кривому Розі та інший криворізький художник сучасності О. Юрченко, який й своїй творчості оспівує не тільки гірський пейзаж, а й сільські мотиви рідної України («На Покрову», «Весна в с. Орлівець», «Ворохта», «Господарка»)(Дод. Б.2.2.19), «Під Говерлою») [46].

Поступова урбанізація сприяла розвитку міського пейзажу, коли художників надихають забудовані вулиці й квартали, населені жителями й транспортом, мости, ліхтарі, різні архітектурні й скульптурні комплекси. Міський пейзаж, в свою чергу, поділяється на архітектурний, парковий (садибний), індустріальний.

В італійському мистецтві Відродження окремо виділяється ведута – вид міста з детальним зображенням дрібних деталей (Каналетто «Митна пристань у Венеції»)(Дод. Б.2.2.20), Дж. Зоччі «Площа П'єр Маджоре у Флоренції») [9].

Архітектурний пейзаж покликаний демонструвати красу архітектурних споруд, будівель та їх фрагментів. Увагу художників даного напрямку привертають вежі й фортеці, кам'яні мости, маяки, сакральні споруди, а також історично значущі будівлі (О. Семенов «Мала Садова», «Ленінградський мотив»)(Дод. Б.2.2.21), І. Шульга «Колишній Південний вокзал. Харків»).

Парковий пейзаж, як і сільський, показує вдалий синтез природних форм з продуктами людської діяльності. Ця взаємодія покликана супроводжувати приємне дозвілля міського жителя. Для паркового пейзажу характерним є зображення різних лавок, ліхтариків, декоративних містків, фонтанів, скульптур, статуй та фрагментів архітектури [31].

З розвитком містобудування та великого виробництва зародився промисловий або індустріальний пейзаж. В індустріальному пейзажі художник намагається показати роль людини-творця, будівельника заводів і фабрик, електростанцій та гребель. Такий пейзаж характерний для мистецтва соцреалізму (М. Мухо «Будівництво набережної», «Будівництво мосту через Неву»)(Дод. Б.2.2.22), П. Литвинський «Весна в місті»(Дод. Б.2.2.23), О.Коровяков «Стадіон Леніна»(Дод. Б.2.2.24), А. Васнецов «Кремль за Івана III»(Дод. Б.2.2.25)) [45].

До декоративності в зображенні різних міських мотивів тяжили радянські художники С. Осіпов «Будинок з аркою»(Дод. Б.2.2.26), О. Семенов «Весняний день»(Дод. Б.2.2.27), «Стара Ладога», «Пейзаж з річкою», американець Р. Кунео «Гарний вид. Франція», «Каліфорнійські пагорби з білим човном». Серед українських художників перевагу архітектурному пейзажу віддавав Ю. Химич («Кам'янець-Подільський»,

«Дзвінниці Ближніх та Дальніх печер»(Дод. Б.2.2.28), «Київська Лавра. Літо», «Зимовий Київ», «Будинки і вежі») [114].

Залежно від настрою та характеру, який автор транслює в своєму творі, англійський культуролог Х. Ченор поділяє пейзаж на історичний, героїчний, фантастичний, ліричний та епічний. В зображеннях природи художник намагається не тільки правдиво відтворити обраний пейзажний мотив, а висловити свої почуття та ставлення до природи, оживити її, створити емоційно виразний та ідейно змістовний художній образ.

Так, в історичному пейзажі описуються історичні події через зображення пов'язаних з цими подіями архітектурних і скульптурних пам'яток. Автор історичного пейзажу ніби оживляє ту чи іншу історичну подію і дає їй власну оцінку в своїй роботі (Е. Делакруа «Свобода, що веде народ»(Дод. Б.2.2.29), К. Брюллов «Останній день Помпеї».

Грандіозність світобудови, велична і недоступна для людини природа представлені в героїчному пейзажі. В ньому зображаються величні гори, неприступні скелі, непрохідні бурхливі води і на їхньому фоні міфічні герої та боги (Н. Пуссен «Пейзаж з Поліфемом»(Дод. Б.2.2.30)) [38].

Ідеалізований світ гармонійного та досконалого життя простих людей, їх безпосередній зв'язок з природою оспівуються авторами ідилічного пейзажу. Безтурботне життя людини зображається на фоні стад овець, що пасуться, лугів з пишними деревами, струмочків води, пташок, що співають, руїн часів античності й таке інше. Родоначальником ідилічного пейзажу є К. Лоррен («Пастораль», «Краєвид в Тіволі»(Дод. Б.2.2.31), «Полювання Асканію», «Закохані Ацис та Галатея») [85].

Представники ліричного пейзажу в своїх творах ніби одухотворяють природу незримою присутністю людини. Пейзажі І. Левітана часто називають «пейзажами настрою». В них художник через узагальнене зображення природних об'єктів мальовничими плямами намагався передати мінливі настрої: тривожність, скорботу, радість, умиротворення, передчуття

(«Осінній день. Сокольники», «Вечір. Золотий Пльос», «Весна. Велика вода», «Вечірні дзвони»(Дод. Б.2.2.32), «Над вічним спокоєм»).

В романтичному пейзажі розкривається бунтівне прагнення змінити буденність та наявний порядок речей. Головними мотивами романтичного пейзажу виступають похмурі заходи сонця, грозові хмари, пориви вітру. Найяскравішими представниками даного виду пейзажного жанру були англійці Дж. Тернер і Дж. Констебл та К. Д. Фрідріх в Німеччині [55].

Для епічного пейзажу характерними є картини величної природи, сповнені внутрішньою силою та безпристрасним спокоєм. Наприклад, на полотнах І. Шишкіна лісові далі, безкраї простори полів породжують думки про билинну велич і міць російської природи («Жито»(Дод. Б.2.2.33), «Узлісся лісу») [111].

Отже, ми ознайомилися з класифікацією пейзажного жанру за мотивом зображуваного на основі праці В.Талбота, який в своєму дослідженні враховував манеру виконання. Інша класифікація здійснена Х. Ченором на основі настрою та характеру пейзажного мотиву, зображуваного художником.

2.3. Композиційні принципи і засоби виразності в декоративному пейзажі

Теорія композиції в живописі, розроблена в середині ХХ ст., дозволила встановити загальні закономірності в побудові композиції пейзажів зображених і натурних, а також обґрунтувати єдність принципів і засобів композиції декоративних пейзажних творів [98].

За визначенням Н. Волкова, визначальними факторами, які впливають на побудову композиції живописних творів є:

1) композиційний вузол картини, тобто центр, в якому розташовані основні елементи зображення (вузол картини не обов'язково буде знаходитися в центрі картини);

2) розчленованість поля зору, що дає можливість відділяти важливі елементи картини один від одного;

3) цілісність поля картини, яка забезпечується зв'язком головного композиційного вузла з другорядними елементами картини [2].

Ці фактори відіграють однакову роль як в композиції творів пейзажного живопису, так і в сприйнятті пейзажу в просторі.

Композицією називається не тільки живописний твір, а й будь-яка інша картина чи рисунок, музичний твір чи балетний спектакль.

Композиція відіграє важливу роль при створенні предметів навколишньої дійсності – предметів побуту, устаткування, архітектурних та дизайнерських об'єктів. Будучи засобом, що організовує вихідну інформацію в художню форму, композиція забезпечує доцільне розташування частин, які утворюють ціле, надаючи структурність формі, а змісту – сенс.

Поняття «композиція» вивчається у двох аспектах:

1) як цілеспрямоване створення художнього твору, обумовлене його змістом, характером і призначенням;

2) як найважливіший організаційний компонент художньої форми, що надає твору єдності і цілісності, підпорядковує всі елементи один одному і цілому: композиція як художня форма твору мистецтва; композиція як власне твір мистецтва.

За визначенням Н. Гончарової: «Композиція є виразником структурно-гармонійної цілісності об'єктів художньої форми, предметів і явищ навколишнього світу і одночасно засобом організації, побудови цієї цілісності» [38, с. 56].

На думку М. Волкова: «Композиція, замкнута структура з фіксованими елементами, пов'язана єдністю сенсу жанру, розуміється діалектично: як процес побудови – на основі композиційних принципів і за допомогою композиційних засобів; як об'єкт сприйняття – з точки зору психофізіологічних особливостей сприйняття; і як результат процесу побудови, тобто як завершене художнє ціле» [38, с. 16].

Сутність композиції в її цілісності. Структура являє собою ціле, що складається з закономірно взаємопов'язаних частин. А через поняття «єдність композиції» художник висловлює зміст і задум. Головний сенс, який вкладається в це поняття, – прагнення досягнути цілісності художнього твору, в якому розташування і взаємозв'язок частин обумовлюються сенсом, змістом, призначенням і гармонією цілого.

Тому справедливим є твердження М. Волкова про те, що цілісність є «основною» або, як він назвав, «родовою ознакою» композиції в образотворчому мистецтві [62, с. 8].

Композиція – один з головних засобів вираження змісту, що має різні аспекти і розкриває змістовну сторону задуму:

- 1) здійснення ідейно-художнього задуму в сюжеті через художньо-образне рішення (семантичний аспект);
- 2) розвиток системи відношень всіх елементів форми, в якій реалізується задум (синтаксичний аспект);
- 3) вплив цілісного художнього образу на соціально активну особистість (прагматичний аспект).

Питання колірної, тонового, просторового рішення мають пряме відношення до таких найважливіших якостей композиції, як виразність і цілісність. Саме від цих якостей залежить ступінь впливу на глядача змісту і задуму твору [95].

Не завжди грамотно побудовані тіні та перспектива, підібрані колірні поєднання нададуть роботі своєрідності та виразності. Щоб створити художній образ, надати йому емоційність, настрої, необхідно, щоб, взаємодіючи, ці засоби доповнювали і підкреслювали індивідуальність один одного, створювали певний емоційний ритм [2].

Виразність є впливовою силою композиції. Основу виразності складають численні контрасти, кольори, тони, пропорції, ритми. Без них є неможливим розуміння сенсу живописного твору. Цілісність приводить

численні контрасти в такий порядок, при якому предмети сприймаються в певній тональності з урахуванням задуму художника.

Композиція сприймається на двох рівнях – перцептивному, пов'язаному зі сприйняттям кольору (емпатія, естетика), і апперцептивному, пов'язаному з її колірним, семантичним, символічним поданням.

Кольорове рішення композиції впливає на характер художніх образів твору мистецтва. Образи можуть бути радісні, сумні, ліричні, героїчні, епічні. Від задуму залежить характер колірної гами, який може бути декоративним або живописним, теплим або холодним [25].

На композицію впливає і ступінь колористичної виразності, її завершеності у творі. Колірне рішення композиції включає завдання не тільки колірні, а й тонові. У композиції важливо, яка світлосила того чи іншого кольору. Наприклад, цикл робіт «Руанський собор» французького художника-імпресіоніста К. Моне, що являють собою архітектурний пейзаж, різні види собору в залежності від часу, року і освітлення, написані художником в період з 1892 по 1893 рік [12].

Композиція – художній спосіб організації матеріалу. Під матеріалом маються на увазі сюжет, ідея, натура – все, що в процесі перетворення створює продукт, образ в художній формі.

Композиція є категорією змісту (через те, що виявляє сенс) і категорією форми (через те, що гармонізує форму). Таким чином, через композицію здійснюється нерозривна єдність змісту і форми.

Як пише М. Каган: «поняття зміст охоплює переосмислений в процесі творчості «подоланий» матеріал і художню цінність, яку твір здобуває завдяки розробці форми» [62, с. 24].

Змістом твору є сенс його форми, тобто форма і зміст органічно злиті в художньому творі. Але розділяючи ці поняття, протиставляючи їх один одному, ми маємо можливість виокремити формальні ознаки художньої форми і виявити засоби, за допомогою яких будується художня форма.

виокремлення композиційних засобів і вивчення їх необхідне для освоєння закономірностей композиції [92].

Отже, для створення композиції необхідні задум (цілі, ідеї). У картині присутні образно-сюжетне або структурне начала, виражене в гармонійній єдності змісту і форми, реалізоване формальними засобами – відношеннями форм, колірних плям, ліній, що виражають боротьбу або взаємодію, – вони можуть впливати на емоції, народжувати асоціації. Композиція органічно поєднує в собі обидва ці начала.

Б. Успенський писав: «Характерною ознакою композиційної побудови є те, що композиція завжди розвивається в певних межах» [55, с. 21].

Просторові обмеження (форма, розмір і формат аркуша, холста, простір стіни) визнають межі композиції. Кордони і рамки призначені відокремлювати реальний світ від зображуваного. Існування рамок і кордонів допомагає розкрити в композиції специфічний просторовий, часовий та ціннісний світ. Кордони між зовнішнім і внутрішнім світом картини позначаються за допомогою рамок. Ці кордони, будучи пов'язаними з зовнішнім простором, паралельно взаємодіють з внутрішньою структурною організацією композиційних елементів, що зумовлює певний тип композиції. [27].

Тип композиції – наступна ознака її побудови. Композиція, вписана і підпорядкована певній формі – замкнута; композиція, яка допускає уявне продовження в просторі вважається відкритою.

Характерною для композиційної побудови є наявність структури внутрішньої будови твору, тобто взаємозв'язок наявних в ній (композиції) частин. Частини, в свою чергу, поділяються на головні та другорядні, що складає центр і периферію композиції.

Одна з ознак композиції – підпорядкованість частин. Дана ознака показує, що в композиції наявні першорядні та другорядні елементи, які перебувають у взаємодії між собою.

Підпорядкованість композиції відрізняється від попередньої ознаки тим, що характеризується підпорядкуванням другорядних елементів головному композиційному центру, що забезпечує гармонійну єдність усіх елементів зображення [101].

Найважливішими ознаками композиції виступають цілісність та єдність. Завершена композиція відрізняється взаємопов'язаністю усіх частин, підпорядкованістю єдиній ідеї, меті, задуму. Цей зв'язок проявляється і в сюжетно-образному вирішенні твору, і в гармонійній впорядкованості кольору і форми.

В будь-якому художньому творі показана боротьба протилежних начал. Сюжетно протиставляються характери і ситуації, а формально – відношення предметів і простору, тональні й колірні відношення, рух, ритм, рівновага. Тому необхідною умовою композиційної побудови та важливою її ознакою є гармонія цілого, яка слугує врівноваженню суперечливих моментів у композиції та приведенню їх до гармонійної впорядкованості [19].

З точки зору художньої оцінки композиції розглядають якість і ефективність використання обраних автором художньо-образотворчих засобів і головних принципів композиційної побудови: органічність і цілісність форми; співвідношення гармонії й різноманітності; симетрія й асиметрія форми; динамічність, статичність; композиційний ритм; контрастність; колірна і світлотіньова гармонія; пропорційність; експресивність, виразність, цілісність; декоративність, реалістичність, умовність, символічність [27].

Виразність є головною ознакою і головною метою художньої композиції. Метою будь-якої роботи по композиції є створення нового виразного та декоративного художнього образу, що підсилює її емоційне сприйняття. Виразність в композиції можна показати шляхом використання контрастних кольорів, тонів та розмірів. Зображення, що звертають увагу глядача на себе, показують процеси, які прагнуть показати митець також є

показником виразності в композиції. Найбільша виразність досягається у відповідному зіставленні ідеї та форм, застосованих для її вираження.

Цілісність виражається в тому, що вилучення, додавання або пересування елементів в композиції спричинить збиток для цілого. Ефективним способом знаходження цілісної композиції є компоновання предметів на площині у вигляді силуетів (плям) [21].

Так, до основних композиційних правил відносять: статику (стан спокою), динаміку (передачу руху) та золотий перетин (правило однієї третини) [29].

Серед композиційних прийомів виділяють такі: передача ритму, симетрія та асиметрія, рівновага, виділення композиційного та сюжетного центру. Щоб показати сутність зображуваних об'єктів, показати в них найголовніше, привернути увагу глядача, викликати позитивні емоції, можна використовувати прийоми стилізації, інтерпретації, надаючи образу декоративність або символічність.

Засобами композиції є формат, простір, композиційний центр, рівновага, ритм, контраст, світло, колір, декоративність, динаміка, статика, симетрія й асиметрія, цілісність [21].

Побудова композиції відбувається за певними законами. Перебуваючи у постійному взаємозв'язку, композиційні прийоми і правила діють в усі моменти роботи над композицією. Вони покликані сприяти створенню максимально виразного і цілісного художнього твору. Основи виразної композиції складають оригінальне композиційне рішення та виражальні засоби, які найбільш підходять для реалізації задуму.

Композиційні принципи дозволяють судити про образність творів мистецтва або про доцільність структури і лежать в основі будь-якої композиційної побудови.

- Принцип доцільності полягає в тому, що авторський задум передбачає наявність мети, ідеї, сенсу, художнього завдання, що визначає подальший розвиток змісту твору в художню форму.

- Принцип єдності забезпечує цілісність твору. Композиція виступає як система внутрішніх зв'язків, що об'єднує всі компоненти форми й змісту в єдине ціле.

- Принцип домінанти (смісловий і структурний центр). Домінанта – це той емоційно-смісловий центр, з якого починається сприйняття твору.

- Супідрядність частин цілому. Угруповання. Ціле становить собою сукупність пов'язаних між собою частин, де їх підпорядкованість одна одній є необхідністю, що забезпечує взаємозв'язок і взаємовплив групи споріднених або контрастних елементів.

- Принцип динамізму. Реально фізичний рух в картині відсутній, проте його генерує наша свідомість, реагуючи на подразнення зорового апарату. За допомогою різних композиційних прийомів художник показує напрям або підсилює відчуття руху в зображенні. Навіть при наявності в картині статичної і симетричної композиції, в ній все одно наявний рух. Це виражається різними деталями та елементами форми в творі. Сильні зорові імпульси викликають взаємодія та контрасти ліній та форм, тонових та колірних відношень, що породжує відчуття руху.

- Принцип рівноваги. Врівноваженість частин в картині – одна з вимог композиційної побудови – означає розташування образотворчого матеріалу таким чином, щоб права і ліва сторони перебували в рівновазі. Ця вимога виходить з психологічної установки сприйняття рівноваги людським оком.

- Принцип гармонії. Гармонія в композиційній побудові виражається і в моделюванні форми, і в дотриманні кількісних відносин, що забезпечують відповідність, пропорційність, рівновагу. Гармонія здійснює зв'язок між усіма елементами твору: формою і змістом, матеріалом і формою, предметом і простором, зводячи все в єдине композиційне ціле [31].

У процесі створення будь-якої художньої композиції творче використання принципів композиційної побудови з опорою на особливості візуального сприйняття є запорукою того розмаїття, яке забезпечує

композиції підвищений інтерес. Занадто багато спільної єдності – і композиція може виглядати одноманітною, занадто багато різноманітності – і композиція виглядає незв'язно, хаотично [37].

З метою створення художньої композиції й звернення уваги глядача потрібен візуальний інтерес. Візуальний інтерес виникає тоді, коли автор, художник намагається надати знайомим об'єктам новий смисловий зміст, організувати по-новому частини та деталі, використовуючи новий ракурс на такий знайомий вид, що викликає сильні емоційні реакції, передає настрій, притягує погляд, – хочеться розглядати [54].

Тут необхідний відбір засобів виразності, оскільки необмежена їх різноманітність може привести до строкатості, хаосу, втрати єдності в композиції. Використовуючи контраст, можна підкреслити й взаємно посилити різні ознаки та властивості об'єктів, створити динамічне напруження. За допомогою ахроматичного, світлотіньового і хроматичного колірної контрасту можна показати різницю за формою, розміром, напрямком, рухом, статикою, горизонталями та вертикалями, фактурою і текстурою.

Рівновага ґрунтується на закономірностях візуального сприйняття і допомагає правильно розподіляти й взаємно розташовувати об'єкти та елементи композиції в форматі відповідно до творчого задуму й естетики художньої форми [47].

Ритм в композиції досягається створенням візуального відчуття руху. Це усвідомлено вибудувана, послідовна і розмірена повторюваність одного або декількох об'єктів композиції або їх частин, ознак і властивостей (форма, розміри, колір, відтінок, фактура).

Гармонія також ґрунтується на законах візуального сприйняття і є узагальнювальним принципом. Гармонія полягає в художньому й естетичному зв'язку між об'єктами та елементами композиції. Гармонія створює відчуття завершеності, порядку і загальної рівноваги (балансу).

Єдність і різноманітність в композиції полягає в тому, що всі елементи, розташовані на картинній площині, взаємопов'язані таким чином, що створюють відчуття єдиного цілого, і водночас кожен робить свій внесок в художнє існування цього цілого, коли жоден об'єкт не може бути змінений без порушення цілісності його художнього сприйняття [62].

Всі ці засоби є образотворчими прийомами та операційними інструментами, які дозволяють гармонізувати форму художнього освоєння дійсності.

Висновки до розділу 2

Другий розділ був присвячений дослідженню особливостей декоративного пейзажа. В першому пункті розділу ми звернулися до вивчення історіографії декоративного пейзажу та термінологічного апарата дослідження; у другому пункті розглянули види декоративного пейзажу; у третьому пункті окреслили композиційні принципи і засоби виразності в декоративному пейзажі.

Для коректного дослідження теми декоративного пейзажу доцільним було виділити основні та допоміжні терміни та дати їм визначення. Так, звернувшись до декількох джерел, ми визначили, що пейзажем називають жанр та твір образотворчого мистецтва, в якому зображено природу в первозданному або зміненому людиною стані. Проте з визначенням поняття «декоративний пейзаж» виникли труднощі, оскільки цей термін не розглядався авторами авторитетних наукових, мистецтвознавчих та методичних видань. Тому, через розкриття вужчих понять, ми окреслили декоративний пейзаж як вид пейзажу та одночасно твір цього жанру, для якого характерні такі риси: деформованість, трансформація та спрощення форм, невідповідність кольору зображення реальному та площинне зображення об'єктів.

В ході вивчення історіографії пейзажу нами було виявлено, що питання дослідження розвитку декоративного пейзажу піднімалося дуже малою

кількістю дослідників, проте А. Бенц у своєму історіографічному дослідженні пейзажа розділив його на реалістичний та декоративний, що дало підґрунтя для здійснення нашого власного дослідження. Так, ми з'ясували, що декоративний пейзаж виокремлювався або взагалі переважав над реалістичним в деяких епохах і розвивався окремою віхою в образотворчому мистецтві.

Схожа ситуація спостерігається і в класифікації видів декоративного пейзажа. Так, В. Талбот класифікував пейзаж за характером природного мотиву, виділивши сільський, міський та інші, спираючись на манеру виконання мистецьких творів. Х. Ченором в своїй класифікації виходив з характеру та настрою мотиву, який транслював художник.

Історичні жанрові зміни та видові особливості дали змогу виділити засоби виразності в декоративному пейзажі та композиційні принципи побудови. Так, нами було з'ясовано, що дотримання певних образотворчих прийомів та оперування інструментами виразності при створенні художнього твору дозволяють побудувати гармонійну композицію, яка вдало розкриває авторський задум та втілює художній образ.

РОЗДІЛ 3.

ЖИВОПИСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕТНОСИМВОЛІКИ ЯК ЗАСІБ ЕТНІЧНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

3.1. Поняття живописної інтерпретації в науковій літературі

Поняття «інтерпретація» прийшло з герменевтики, де означало «мистецтво розуміння і пояснення». Інтерпретація – це тлумачення, роз'яснення змісту, значення тексту. Багатозначність і прихована невичерпність тексту визначають можливість існування нескінченної кількості інтерпретацій і відносну об'єктивність кожного індивідуального тлумачення того чи іншого твору [105, с. 154].

Інтерпретація в мистецтві – творче освоєння художніх творів, пов'язане з його виборчим прочитанням (часом полемічним): в обробках і транскрипціях, в художньому читанні, режисерському сценарії, акторській ролі, музичному виконанні [102].

На характер інтерпретації величезний вплив справляє історичний час, до якого належить інтерпретатор. Тому слід пам'ятати, що інтерпретація завжди має відносний характер. Адже важливу роль тут відіграють побутові, соціальні, історичні реалії, очевидні для сучасників, але невідомі або частково переосмислені інтерпретатором, що живуть в інших соціально-історичних умовах. У звичайних читацьких, а також естетичних та інших художньо-творчих осягненнях літературного твору можуть переважати емоції та інтуїції.

В структуру художньо-інтерпретаційної діяльності покладено два взаємопов'язані процеси: інтерпретація як розумовий переклад одного виду мистецтва в інший; і інтерпретація як акт художнього втілення задуму інтерпретатора в матеріалі нового виду мистецтва. У зв'язку з цим виділяють такі основні функції художника-інтерпретатора: функцію прочитання, розуміння, тлумачення, пояснення, оцінки літературного першоджерела і

функцію реалізації – додання ідей і образів письменника нової художньо-образної форми існування.

Через властиву художньому образу складність та багатозначність значна кількість художніх творів може породжувати кардинально суперечливі інтерпретації, що призводить до дискусій. Тому в різні часи нагальною в теорії та практиці інтерпретації залишається проблема адекватної та вірної інтерпретації [83].

Предметом інтерпретації можуть бути як різні елементи твору, виражальні засоби, які використовуються, так твір в цілому. При цьому інтерпретація може бути своєрідним «перекладом» будь-якого твору з мови одного виду мистецтва на мову іншого. Наприклад, літературні твори можуть бути розкриті за допомогою мальовничих художніх образів.

Поняття «інтерпретації» за Л.О. Мікешиною розкривається в широкому змісті як «загальнонауковий метод з фіксованими правилами перекладу формальних символів і понять на мову змістовного знання», в якості ж вузького поняття – «тлумачення текстів, смислопокладаюча та смислорозкриваюча операції, що вивчаються в семантиці і епістемології розуміння» [105, с. 69].

Інтерпретація може бути фундаментальним методом роботи з текстами, а текст, у свою чергу, виступати як знакова система. Фрагменти сюжетів, мотиви, художні образи – вся художня система мистецтва, а в ширшому сенсі – весь семіотичний простір навколишнього світу уподібнений текстам.

Текст не обмежений рамками, а відкритий для інших текстів і інші тексти відкриті для нього. Ці тексти вимагають від читача співавторства і допускають множинність інтерпретацій, кожна з яких, в залежності від особистого сприйняття читача, по-новому висвітлює і змінює його перспективу. Саме відкритість, доступність є тими особливостями тексту, які в процесі творчості роблять акцент на розмиття кордонів між «переказом» (успадкованим минулим, не свого авторського, запозиченого) і «своєю особистою» творчістю [91, с. 156].

Звідси випливає, що художній текст є рухомою знаковою системою, має властивості незавершеності і множинності, активний і здатний змінюватися в залежності від сприйняття і трактування, набуваючи нові смисли. Таким чином, художньому тексту властиво явище полісемії (багатозначності), що обумовлює множинність його інтерпретацій.

Інтерпретація твору мистецтва здійснюється через мову, що є необхідною попередньою умовою для існування будь-якого тексту. Сам же текст створюється на основі певного набору знаків, які структуруються в строго задані знакові системи і є складовими мови того чи іншого виду мистецтва. В літературі – це слова, в живописі – колір, світлотіні, малюнок, в театрі – дії, жести і міміка акторів, в музиці – ноти. Не знаючи мови неможливо зрозуміти та інтерпретувати текст. І тут виявляється залежність інтерпретації тексту і його сприйняття і розуміння від підготовленості реципієнта. Розуміння певних знакових систем залежить не тільки від характеру тексту, а й від життєвого, культурного та історичного досвіду глядача, його підготовленості до процесу сприйняття, а також тимчасових особливостей настрою в момент сприйняття і відсутності чинників, які відволікають увагу [24].

М. Єльніков пише, що, мабуть, жодному автору ще не вдавалося за допомогою тексту донести до читача повно і без спотворень свої відчуття і бачення світу. Задум і результат автора не збігаються, між свідомістю автора і свідомістю, матеріалізованою в книзі, завжди є відмінність. Більш того, в фіксованому творі літератури нерідко виявляються такі смисли, про які, можливо, не підозрював і сам автор. Так, Х.-Г. Гадамер вважає, що твір перевершує наміри автора, тому він може бути краще зрозумілий читачеві, ніж його розумів автор. Він пише, що «сам автор тексту не обов'язково розуміє істинний сенс, а тому інтерпретатор часто може і повинен розуміти більше, ніж автор» [15, с. 195].

В науковій літературі виділяють читацьку (первинну), наукову та творчо-образну інтерпретації. Первинна інтерпретація базується на

загальному враженні і розумінні художнього твору, які отримує реципієнт. Наукова інтерпретація є результатом аналізу художнього твору, вона претендує на статус об'єктивної істини. Творчо-образна інтерпретація – це переклад художніх творів певного виду мистецтва на мову інших видів мистецтва [99].

Найцікавішою для нас є остання – творчо-образна інтерпретація, в якій художник повинен виразити своє розуміння ідеї твору, знайти композиційне рішення всієї книги в цілому, загальну емоційну тональність, єдність стилю. Для того, щоб допомогти читачеві проинятися духом літературного твору, художник сам повинен глибоко розібратися в ньому і головне – захопитися ним та відтворити власне розуміння даного тексту на папері чи полотні, в графіці чи живописі – як того вимагає задум.

Однак було б неправильно представляти процес інтерпретації як механічний переклад літературного тексту в образотворчий матеріал. І якщо для втілення ідейного задуму літературного твору письменник використовує словесні повідомлення, то живописний твір перетворюється в художній образ за допомогою образотворчої мови – виражальних художніх засобів, таких як колорит, мазок, пляма, світлотіньові та кольорові контрасти [13].

Тому відмінність знакових систем виключає структурну тотожність оригіналу. Неможливо повторити художній твір, створений іншою мовою, але його можна інтерпретувати. При цьому виникає нове смислове навантаження. Художник – активний тлумач літературного твору, він може сперечатися з автором, пропонувати свій, зовсім несподіваний варіант тлумачення, свій суб'єктивний образ твору, який він інтерпретує. Але він зобов'язаний передавати тему, ідеї твору, авторський задум, авторські наміри, переводити їх на зображальну мову образотворчого мистецтва [24].

Цей образ складається під впливом таких чинників, як історична ситуація, літературний контекст, особисті уподобання і т.д. При цьому все, що очевидно йде від твору, визнається об'єктивною стороною інтерпретації, а обумовлене особистістю і завданнями інтерпретатора – її суб'єктивною

стороною. Відносна об'єктивність наукового аналізу, на основі якого виростає інтерпретація, стає фактором, що стримує суб'єктивність інтерпретатора.

Створення творчо-образних інтерпретацій – робота творча і відповідальна, що вимагає пошуку нових концепцій і образотворчих ідей, кожна з яких має відіграти свою роль в історії розвитку мистецтва, і які збагачують його прочитання новими штрихами [78].

Живописні інтерпретації текстів літературних творів надають нового звучання класичним пам'яткам художньої літератури. Письменник і художник, кожен оригінально, в творі мистецтва висловлюють сутність історичних подій того чи іншого часу, особливості людських переживань. Тому художній образ стає зрозумілим і близьким великому числу людей, які долучаються через мову художнього тексту твору до істини, і водночас збагачують цю істину своїм особистим досвідом інтерпретації. Письменник, художник і реципієнт художнього твору вступають через твір мистецтва в полілог, в процесі якого щоразу народжується нова, збагачена особистим і історичним досвідом художня істина.

Необхідно зауважити, що і професійні літературознавчі інтерпретації (включаючи найглибші) не можуть вичерпати змісту словесно-художніх творів, і далеко не всі з них володіють повнотою висловлювання і визначеністю сенсу. Справжній мистецький витвір незмінно залишається таємницею, яку до кінця осягнути неможливо.

3.2. Процес етнічної самоідентифікації як чинник розвитку особистості

Зміна соціальних, політичних, економічних, психологічних ситуацій в країні зумовлює зміну світоглядно-орієнтаційних систем людей. Тому головним завданням для наук гуманітарного профілю є теоретичне висвітлення сучасних пріоритетів в людській свідомості та поведінці. Відтак

соціологи та дослідники все більше уваги приділяють дослідженню різних аспектів розвитку особистості у процесі етнічної самоідентифікації [76].

Коли людина усвідомлює свою приналежність до певної суспільної групи чи спільноти, відбувається процес самоідентифікації. Її поділяють на особистісну – усвідомлення свого власного, індивідуального «Я» та соціальну – визначення орієнтирів у комунікаціях з соціумом, які встановлюють тип соціальних відносин та становище в суспільстві. Проте ці два механізми не ізольовані один від одного, особистісна та соціальна самоідентифікація взаємопов'язані [34].

Особистісна самоідентифікація виявляється в процесі ототожнення людиною себе з певним соціальним типом осіб. Ці процеси відбуваються на підставі уявлень людини про наявні в неї відповідні якості, тобто судження по типу «Я справедлива», «Я добра», «Я працьовита» та ін. Будучи продуктом саморефлексії, особистісна самоідентифікація визначає емоційний тонус індивіда, орієнтує на самовиховання та саморозвиток, цим самим створюючи передумови для соціальної самоідентифікації особистості, тобто розуміння своєї інтеграції у певні соціальні групи людей, що володіють такими ж моральними і діловими якостями. Говорячи фразу «я – студент», молода людина має на увазі, що вона формально належить до спільноти, а також дає зрозуміти, що вона володіє особистими якостями, притаманними для даної соціальної групи [58].

Психічні властивості індивіда формуються під час психічного розвитку особистості та участі у різних видах діяльності. Тобто, мається на увазі формування розумових, емоційних, вольових, моральних і трудових якостей індивіда, характерних рис його свідомості та самосвідомості. Так відбувається становлення особистості, яка усвідомлює навколишнє буття, виділяє себе із середовища, прогнозує своє майбутнє та результати своїх дій, усвідомлює норми суспільної поведінки та керується ними. Розвинена свідомість особистості характеризується сформованим світорозумінням, що

забезпечує моральну стійкість, дає змогу підпорядковувати другорядні потреби вищій меті, дотримуватися гідної поведінки [11].

Становлення індивіда, що підростає як суб'єкта спілкування з іншими людьми, майбутнього носія суспільних відносин можливе лише за умови сформованої системи психічних властивостей, його свідомості та самосвідомості. Виконуючи певні функції та обов'язки, вступаючи в соціальні відносини, індивід поступово стає таким суб'єктом.

Лише ідентифікуючи себе із національними категоріями, значущими для соціуму, особистість може розвиватися в етнічному аспекті. Етнічна самоідентифікація формується в індивіда в результаті засвоєння духовних та матеріальних надбань певної етнічної групи чи спільноти. Така форма приналежності є важливою складовою активного розвитку особистості [53].

В процесі етнічної самоідентифікації людина усвідомлює свою приналежність до певного етносу. Усвідомлюючи необхідність етнічної самоідентифікації, особистість має дві протилежні потреби, які суперечать одна одній: першою є потреба належати до якоїсь групи чи спільноти; другою є потреба в самостійності та автономності власного «Я», усвідомлення самотності та унікальності. Перед особистістю стоїть завдання узгодження цих потреб, що призведе до їх задоволення. Узгодити дані потреби можна, з одного боку, приєднавшись до певної спільноти, тим самим формуючи почуття «Ми»; з іншого боку, виокремивши свою унікальність на фоні інших і сформувавши почуття «Я» [86].

Етнічна самоідентифікація особистості є елементом соціальної самоідентифікації індивіда, яка виражається в усвідомленні людиною власної приналежності до певних етнічних структур [51].

Категорію етнічної ідентичності поділяють на декілька видів. Для належного розвитку особистості характерним є вироблення позитивної етнічної ідентичності, яка полягає в збалансованому толерантному ставленні до власної та інших етнічних груп. Умовами існування позитивної етнічної ідентифікації є незалежне та самостійне буття етнічної групи, а також мирна

міжкультурна взаємодія в межах соціуму – поліетнічність. Тому позитивній етнічній ідентифікації надається еталон «норми», який дає змогу індивіду мати позитивне ставлення до власної етнічної групи та позитивно оцінювати інші етногрупи [26].

«Правильна» етнічна ідентичність – це глобальна толерантність і готовність до міжетнічних контактів, як реальних так і можливих. Позитивна етнічна ідентичність припускає можливість наявності емоційного дуалізму у відносинах.

Індивіду з позитивною етнічною ідентичністю властиво природна пріоритетність власних етнокультурних цінностей. Прагнення позитивної національної ідентичності є необхідною передумовою збереження цілісності та унікальності етнічної групи [50].

Усвідомлення власної етнічної приналежності залежить від поліетнічності чи моноетнічності вибраного суспільства. Поліетнічний соціум надає індивіду значні перспективи у сфері міжетнічного спілкування на отримання знань про свою та інші етнічні групи, активізує міжетнічне спілкування та розуміння. Проявами відсутності такої практики, можуть бути, як зниження бажання міжкультурного спілкування, так і зацікавленість до власної етнічної ідентичності. Відмінності між групами активізуються раніше, а етнічна ідентичність виразніше усвідомлюється, якщо соціум поліетнічний. Крім того ці відмінності залежать і від того, чи індивід представник титульної нації чи національної меншини. Роль ознак чи відмінностей в сприйнятті членів чужого етносу змінюється залежно від особливостей історичного становища та наявної етнічної ситуації, від стану консолідації нації [36].

Формування індивідуальності людини відбувається паралельно з становленням її особистості, тобто вони взаємозумовлені та перебувають у взаємозв'язку. Особистісні якості людини формуються у тісному зв'язку її індивідуальною свідомістю, яка залежить не тільки від місця в суспільстві, а і від власного ставлення до свого статусу. Це твердження пояснює як в умовах

одного етносоціального середовища співіснують різні соціальні типи особистості.

Формування особистості відбувається в процесі соціалізації та індивідуалізації. У ході соціалізації індивід, який освоює комплекс вироблених людством духовних цінностей, проходить шлях становлення особистості. Процес становлення особистості, в ході якого індивід одержувану інформацію з навколишньої дійсності перероблює для продукування нових суспільно значущих духовних цінностей, називається індивідуалізацією. Індивідуалізація відбувається шляхом можливості обирати (книги, друзів, професію, місце проживання і місце роботи і таке інше). Соціалізація в основному є примусовим явищем. Так, людина має отримати обов'язкову середню освіту, зобов'язана працювати. [100].

Етнічна ідентифікація в якості усвідомленої приналежності людиною до певної етнічної спільноти необхідна для задоволення двох суперечливих потреб: потреби в автономії та самобутності і одночасно приналежності до певної спільноти.

Інтеграція особистості в етнос відбувається тільки на підсвідомому рівні, коли відбувається природна симпатія осіб. Таким способом люди створюють етнос, тому що поділ на «своїх» та «чужих» існує у суспільній свідомості як індикатор для визначення етнічної приналежності соціальної групи [36].

На існування етнічної самоідентифікації впливає комплекс зовнішніх і внутрішніх факторів, які відіграють різну роль в її збереженні. До найважливіших ознак, які виступають етнічними ідентифікаторами, відносять культуру, релігію, мову.

П. Ситник порівнює моделі особистості, сформовані в західній (європейській) та східній (японській) культурних традиціях. Він відзначає західну модель людини, як активно предметну, тобто особистість, під впливом західної культури, формується в діяльності, що є характерним для психологічного принципу єдності свідомості та діяльності. Східна

культура, водночас, заперечує таку значущість предметної діяльності як західна, і стверджує, що творча активність особистості розкривається лише у внутрішньому духовному просторі особистості і пізнається в актах інсайту, а не активної практики [60].

Етнічна самоідентифікація особистості відбувається під впливом ряду факторів етнічної культури та способом життя етнічної спільності. Кожна культура має свою етнокультуру та уявлення про неї. Вона розглядається в безпосередніх характеристиках, зокрема про те, якою має бути людина, до чого їй потрібно прагнути у своїх думках і вчинках, та з точки зору опосередкованих уявлень, які закріплені в традиціях, звичаях, нормах, фольклорі, мові, культурі взагалі [18].

Цінності, норми, принципи, інтереси, стереотипи, установки та власне сама поведінка залежать від типу ідентичності особистості. Людина – істота соціальна, а тому усвідомлення приналежності до певної соціальної групи та прийняття важливих групових цінностей, норм та установок, складає соціальну ідентичність. Вибір провідної ідентичності індивідом залежить від конкретної ситуації в суспільстві і відповідна актуалізація всієї системи норм та цінностей [82]. Переструктурована ієрархія цінностей втрачає свою константність, вона підпорядковується актуальній ідентичності та реалізується у відповідних поведінкових моделях. Такий спектр розгляду етнічної самосвідомості розкриває її як один з механізмів генералізації поведінки. Особистість, вибираючи місце в суспільному просторі, відповідно актуалізує в собі необхідну ідентичність [35].

Отже, виховання особистості має ґрунтуватися, як на усвідомленні всієї різноманітної національного складу держави, розходженні етносів, їх історії, традицій і культури, так і на основі розуміння своєї етнічної приналежності, щоб уникнути втрати своєї національної самобутності.

3.3. Етнічна самоідентифікація студентів у процесі здійснення живописної інтерпретації української етносимволіки шляхом виконання декоративного пейзажу: методичні рекомендації

На сучасному етапі розвитку України нагальним є питання національної ідентичності та етнічної самоідентифікації молоді. Адже високий рівень національної ідентичності та етнічної самоідентифікації в особистості юнаків є основоположним чинником в успішному становленні держави. Проте суспільна свідомість студентської молоді наповнена здебільшого політичними інтересами й тимчасовими ідеологічними гаслами, що призводить до руйнації її системи цінностей та ідеалів, чільне місце з-поміж яких належить національним [81].

З огляду на суспільно-політичні процеси, які зараз відбуваються в нашій державі та намагання нової генерації українців відродити надбаня минулого, доцільним є в закладах освіти, зокрема у вищих навчальних закладах, впровадження інноваційних підходів щодо формування у молоді національної ідентичності та етнічної самоідентифікації. У зв'язку з цим особливої значущості набувають дослідження, в яких пропонуються ефективні програми формування в молодих людей етнічної самоідентифікації [22].

Потреба розробки методичних рекомендацій зумовлена необхідністю підвищення рівня самосвідомості студентської молоді в етнічному та національному аспектах. Психолого-педагогічні умови формування в студентів усвідомлення власної етнічної приналежності обґрунтовані згідно з положеннями державної Концепції національно-патріотичного виховання дітей і молоді [28], теоретичними положеннями вчених про сутність і структуру ідентичності особистості (Е. Еріксона [104], Дж. Марсія [113] та ін.), а також положеннями про гуманізацію процесів національної освіти та національного виховання особистості у вищій школі (В. Андрущенко [4] та ін.).

Одним з компонентів навчання є цілеспрямоване формування етнічної ідентичності, яке полягає в передачі молодому поколінню історичного досвіду народу. За змістом моральні надбання, що передаються, залежать не тільки від загальнолюдських духовних цінностей, а й від національної приналежності та етнічних особливостей народу. В теорії та практиці педагогічної науки цей досвід поділяється на декілька складових: історично набуті та змінені знання; діяльність внаслідок якої людина усвідомлює себе як особистість та ідентифікує себе як члена суспільства; стимулювання потягів до споглядання прекрасного, що призведе до продукування творів мистецтва; набуття досвіду творчої діяльності; емоційно-ціннісне ставлення як до себе самого, так і до навколишньої дійсності [14].

Історичний розвиток етносу зумовлює формування етнічної ідентичності особистості. Її проявами є відчуття приналежності до певної етнічної групи, схожість з іншими її членами внаслідок однакової історичної пам'яті, спільних спогадів про предків та емоційних зв'язків з батьківщиною. Етнічна ідентичність особистості формується в когнітивно-емоційному процесі самоусвідомлення індивідом себе як представника певного етносу [112].

Процес етнічної самоідентифікації відбувається шляхом проходження особистістю низки інших процесів: етнічна ідентифікація як репрезентація особистості через етнічну групу; міжетнічна диференціація, під якою розуміють усвідомлення специфічних відмінностей між «своєю» та «чужими» етнічними групами; усвідомлення ставлення до «своєї» та «чужих» етнічних груп. Вищезазначені процеси можуть відбуватися як на свідомому рівні, так і несвідомо, оскільки етнічна ідентичність складається з усвідомлених та несвідомих компонентів.

В ході аналізу науково-методичної, педагогічної літератури ми дійшли висновку, що прояви власної ідентичності як естетичного ставлення до мистецьких явищ етносу досі ще мало досліджені. Технологізація і гуманізація процесу навчання вимагають пошуку нових педагогічних

технологій, здатних якісно реалізувати інтелектуальний і духовно-моральний потенціал особистості того, хто навчається [97, 87].

З нашої точки зору, одним з напрямків такої роботи може стати інтерпретаційна діяльність студентів у процесі спілкування з творами мистецтва [71]. У своїй роботі ми виходимо з таких методичних позицій, до яких ми прийшли внаслідок теоретичного дослідження проблеми взаємодії реципієнта і художнього твору:

1) діалогічна природа тексту обумовлює необхідність формування і розвитку читацької компетентності;

2) читацьку компетентність ми розуміємо як сукупність компетенцій, необхідних для діалогу читача з художнім твором на етапах сприймання, аналізу та інтерпретації тексту;

3) художній текст розглядається нами з позицій герменевтики, яка заявляє багатоплановий підхід до аналізу та інтерпретації художнього твору: з позиції автора, тексту, читача, часу;

4) інтерпретація є способом життя мистецтва в просторі й часі, а інтерпретаційна діяльність читача є адекватна діалогічній природі мистецтва форма спілкування;

5) мета інтерпретації художнього твору полягає не в реконструкції задуму автора, а в конструкції сенсу, в набутті причетності; в тлумаченні особисто зрозумілого;

6) інтерпретація є процесом творчої взаємодії читача з художнім текстом і його внутрішній діалог з власною особистістю;

7) поняття інтерпретація та інтерпретаційна діяльність співвідносяться, з нашої точки зору, за принципом взаємовідносин понять творчість і творча діяльність, відображаючи одночасно і процес і результат діяльності;

8) «матеріальним» продуктом інтерпретаційної діяльності читача є творча робота, яка розглядається нами як результат інтерпретаційної діяльності читача, втілений в живописному творі, що являє собою

самостійний твір читача, в якому відображено його діалог з твором мистецтва, автором і самим собою;

9) інтерпретаційна діяльність читача охоплює етапи сприйняття, аналізу та інтерпретації, які співвідносяться з етапами процесу розуміння. За наявності креативної складової на кожному етапі механізм інтерпретаційної діяльності близький механізму творчої діяльності. У зв'язку з цим доцільно позначити третій етап як власне інтерпретаційний;

10) ланцюжок і послідовність взаємопов'язаних елементів спілкування читача з твором мистецтва бачиться нам таким чином: життя-читач-художній твір-автор-читач-життя. Наявність «зворотного зв'язку» є необхідною умовою реалізації діалогів читача і художнього твору [88].

Відзначимо при цьому, що в процесі творчої діяльності мова не може йти про прямий, безпосередній вплив окремого навчального предмета або низки предметів мистецького спрямування на поведінку читача-студента, а тим більше, про насильницьке вторгнення в його внутрішній світ. З іншого боку, згідно з психологічною теорією навчання, навчання завжди веде до зміни поведінки. Оскільки художній текст так само, як і особистість, – складне, динамічне, багаторівневе ціле, що живе у часі і просторі, – мова може йти тільки про опосередкований вплив мистецтва на елементи внутрішнього «я» особистості – при діалозі суб'єктів [3].

Реалізація ідей національного відродження зумовлює зростання значущості художньо-естетичного виховання та піднесення його на якісно новий рівень в системі мистецької освіти. Процес самопізнання та самоусвідомлення, детермінований у вищій школі певними конкретними умовами, хоча самі умови життя впливають на цей процес не безпосередньо, а опосередковано – через активну діяльність суб'єкта. Якщо ця діяльність буде спрямована на користь своєї нації, то її варто розглядати як основну передумову становлення особистості та формування її етнічної ідентичності [42, 94].

Кожен з видів мистецтва володіє унікальною мовою і способами впливу на читача, і шлях освоєння того чи іншого виду мистецтва вельми не простий, для цього необхідно пройти школу сприйняття, аналізу та інтерпретації художнього твору.

Як показує життя, досвід спілкування у старших підлітків, студентів, дорослих з творами різних видів мистецтв явно недостатній, а характер спілкування в більшості випадків не є діалогічним. Мистецтво існує саме по собі, а людина сама по собі. Тим часом у багатьох з них є явне або ще неусвідомлене прагнення розібратися в творах сучасної епохи і мистецтві минулого, виробити до них власне ставлення. При цьому гостро відчувається необхідність в удосконаленні художнього смаку, в формуванні потреби в спілкуванні з мистецтвом [17].

В мистецькій педагогіці виділяють три види творчої діяльності, які складають інститут мистецької культури суспільства – це діяльність художника, вчителя і учня. Осмислюючи красу мистецтва через власне естетичне ставлення, студенти усвідомлюють, що художник, створюючи декоративний пейзаж, переосмислив та пропустив крізь призму власного досвіду літературний твір. [6]. Так, через духовну насолоду власного «Я», формується здатність почути «Я» іншої людини. Тобто, як слушно зазначає М. Обушний: «Емпатійне співпереживання в процесі сприйняття виступає необхідною умовою забезпечення духовного зв'язку з особистісно-суб'єктивним «Я» художника, з спільною для всіх духовною сферою «Ми».» [58, с. 28].

Оскільки всі види мистецтва, розраховані на співпереживання, то в них активно діють механізми емпатії – співчутливе ставлення до сприйнятого, котре охоплює і взаєморозуміння. Даний процес кваліфікується нами як мистецька емпатія, яка стає особливо значущою під час інтерпретаційної діяльності [60].

Як зазначив К. Стеценко, мистецтво має значний вплив на духовний розвиток людини. Воно розкриває творчий потенціал особистості,

прищеплює їй естетичний смак, стає одним з основоположних факторів у національному вихованні молодого покоління, розвиває почуття патріотизму. Заняття художньо-естетичною діяльністю закладає усвідомлення особистістю самої себе як суб'єкта творчості, сприяє виробленню духовного потенціалу, як форма поведінки в художньо-творчих орієнтаціях [7, 93].

Враховуючи естетичний характер формування етнічної самоідентифікації студентів у процесі здійснення живописної інтерпретації української етносимволіки шляхом виконання декоративного пейзажу ми розробили комплекс принципів, методів та прийомів вивчення мистецьких творів, які склали основний зміст розробленої методики. Вона передбачала формування етнічної самосвідомості молоді шляхом розкриття змісту і характеру живописної інтерпретаційної діяльності під час виконання декоративного пейзажу. При розробці методики були виділені ключові моменти, серед яких такі:

- 1) врахування основних структурних компонентів етнічної самоідентифікації;
- 2) вивчення історичних шляхів розвитку декоративного пейзажу;
- 3) інтонаційний та образний аналіз творів декоративного пейзажу;
- 4) виявлення специфічних етнічних складових та символічних особливостей «мови» твору;
- 5) розвиток здатності молоді до ідентифікації з образом;
- 6) зв'язок з іншими видами мистецтва;
- 7) спрямування на емпатійне сприймання творів національного мистецтва;
- 8) розвиток основних сфер прояву етнічної самоідентифікації засобами декоративного пейзажу із застосуванням української етносимволіки [67].

Відповідно до поставленої мети нами розроблена система навчально-методичних завдань:

1. Формування у студента потреби в спілкуванні з мистецтвом шляхом впровадження у навчальний процес мистецької освіти творчої спадщини відомих митців.
2. Активізація процесу емоційно-образного сприйняття творів мистецтва.
3. Опанування основ мови різних видів мистецтва.
4. Розвиток в процесі творчої діяльності інтерпретаційних умінь по створенню живописної інтерпретації літературних творів.
5. Виховання естетичного смаку шляхом розкриття історичної та ідейно-художньої цінності та етнічної складової художніх творів.
6. Врахування вікових та індивідуально-психологічних особливостей учнівської молоді та забезпечення особистісно-діяльнісного підходу до навчання.
7. Розвиток вмінь естетичної оцінки та мистецтвознавчого аналізу декоративних творів.
8. Розвиток почуття етнічної ідентичності через сприйняття та емоційне переживання національної складової декоративного мистецтва.
9. Залучення студентів до вивчення звичаїв, традицій, історії, мови, символів рідного народу засобом вивчення і творчого опрацювання декоративного пейзажу.
10. Розвиток етнокультурних уявлень та творчої уяви студентів в процесі виконання декоративного пейзажу із застосуванням української етносимволіки.
11. Виховання почуття гордості за свою Батьківщину, її історичне минуле, духовні здобутки та почуття гідності та етнічної ідентичності [77].

Стимулюючи діалогічне сприйняття художніх творів, методичні рекомендації покликані сприяти органічному включенню світу мистецтва у внутрішній світ особистості.

Звідси методика формування етнічної ідентичності засобами декоративного пейзажу передбачає поступове ускладнення завдань

естетичного оцінювання навколишньої дійсності, мистецьких творів та самооцінювання – пізнання особливостей власного «Я». Така робота повинна здійснюватись шляхом залучення студентів до різноманітних видів мистецької діяльності, особливо – до вивчення української художньої спадщини [42].

Спілкування студента з національним мистецтвом спонукає його творчо осмислювати власну естетичну та соціальну сутність, стимулює самостійне усвідомлення ролі та місця в житті народу, впливає на його свідомість та почуття. Тому, для того, щоб мистецтво суттєво впливало на формування та розвиток особистості, необхідно, щоб творча діяльність викликала інтерес та емоційне піднесення, була насичена елементами співпереживання [66]. Реалізація цього положення в процесі формування етнічної ідентичності молоді засобами декоративного пейзажу означає, що успішна організація навчально-виховної діяльності неможлива без знання педагогом специфіки впливу мистецтва на естетичну свідомість особистості та без врахування положення про активність самого студента, котра повинна бути органічно поєднана із загальною виховною метою, оскільки особистість є активним суб'єктом свого власного розвитку [89].

Отже, художнє мистецтво, зокрема, регіону, де навчаються студенти, розширює сферу естетично-художньої свідомості, стає чинником співпереживань етнокультурних явищ і тому здатне виступати одним із дієвих засобів формування етнічної самоідентифікації особистості. Використання української етносимволіки в декоративному пейзажі, їхньої здатності активізувати людські емоції в процесі узагальнення понять національного менталітету, національного характеру відіграє роль соціально-психологічної та педагогічної основи виховання. А усвідомлення і переживання змісту образів дозволяє глибше сприймати особливості культури своєї нації, її духовні цінності та ідеали [59].

З цих педагогічних позицій сенсом інтерпретаційної діяльності читача в процесі спілкування з мистецтвом є творчий процес, який створює умови

для креативного і духовно-морального розвитку особистості, для становлення і розвитку діалогічних відносин з мистецтвом, іншими людьми, світом, самим собою.

Висновки до розділу 3

Отже, в третьому розділі даного дослідження ми ознайомилися з поняттям живописної інтерпретації в науковій літературі; дослідили процес етнічної самоідентифікації як чинник розвитку особистості; розробили методичні рекомендації, які сприяли б етнічній самоідентифікації студентів в процесі здійснення живописної інтерпретації української етносимволіки шляхом виконання декоративного пейзажу.

Ми визначили, що під поняттям живописної інтерпретації в науковій та мистецтвознавчій літературі розуміється творче переосмислення творів інших видів мистецтва засобами живопису. Нами було порушене питання живописної інтерпретації саме літературних творів. Художник робить художній образ, створений письменником, більш зрозумілим для реципієнтів, розкриває істину твору і водночас збагачує її власним досвідом. Проте, неможливо осягнути усі таємниці кожного мистецького твору, щось неодмінно завжди залишається загадкою, відповідь на яку відома тільки автору.

Далі ми визначили особливості процесу етнічної самоідентифікації як чинника розвитку особистості і дійшли висновку, що ґрунтовне виховання особистості можливе лише при усвідомленні поліетнічності світу в цілому, та власної держави зокрема, коректному ставленні до різних етносів і при ідентифікації себе як члена певної етнічної групи, що є запорукою збереження власної національної самобутності.

Так, формування етнічної самоідентифікації молодшого покоління є важливим елементом естетичного виховання в закладах освіти, яке складає значну частку системи національного виховання. Пізнання культурних і мистецьких здобутків свого народу можливе тільки при наявності мистецької

активності. Одним з напрямків такої роботи може стати інтерпретаційна діяльність студентів у процесі спілкування з творами мистецтва. Тому нами був розроблений комплекс методичних рекомендацій, основною метою яких було розкриття змісту й характеру інтерпретаційної діяльності як засобу формування етнічної самоідентифікації студентів у процесі здійснення живописної інтерпретації української етносимволіки шляхом виконання декоративного пейзажу.

ВИСНОВКИ

У даному магістерському дослідженні представлено теоретичне узагальнення проблеми живописної інтерпретації української етносимволіки в декоративному пейзажі та її практичне вирішення впровадження у навчально-виховний процес вищої школи. Результати науково-методичної роботи свідчать про досягнення мети дослідження, виконання поставлених завдань дослідження, що є підставою для формулювання наступних висновків.

1. Аналіз мистецтвознавчої, культурологічної та етнографічної літератури з теми дослідження показав, що питання живописної інтерпретації як в цілому, так і об'єкту нашого дослідження – української етносимволіки, є малодослідженим. А інтерпретаційна діяльність українського етномистецтва не введена в навчальні програми вищих навчальних закладів на законодавчому рівні, як елемент національного виховання. На цій підставі актуальність даного дослідження вважаємо очевидною.

2. Контент-аналіз літературних джерел дозволив дослідити генезу ряду основних понять дослідження, таких як символ, символіка та етносимволіка. Ми з'ясували, що символи лежать в основі людської свідомості і через це відіграють важливу роль у «спілкуванні» митця з реципієнтами. Так, сукупність специфічних для певного етносу символів формує таке явище як етносимволіка. Ми розглянули семантичні особливості української етносимволіки, дослідили її різноманіття, зумовлене кореляцією української культури з іншими етнічними культурними традиціями. Ознайомившись з творчим доробком вітчизняних митців, ми дійшли висновку, що художники використовують у своїх роботах надбання українського етномистецтва, проте це радше відбувається на підсвідомому рівні, ніж усвідомлено.

3. Також, досліджуючи декоративний пейзаж, ми стикнулися з проблемою невизначеності даного терміну в науковій, мистецькій та

методологічній літературі. Тому з сукупності допоміжних понять ми припустили, що поняття «декоративний пейзаж» трактується як: вид пейзажу, як жанру образотворчого мистецтва; твір образотворчого мистецтва, в якому зображено природні мотиви в первозданному або перетвореному людиною вигляді в декоративній манері – площинно, із застосуванням стилізації, трансформації та деформації форм, використовуючи локальні, нетипові кольори. Використовуючи метод систематизації та аналітичний підхід, ми провели значну кількість мистецтвознавчих описів та аналіз живописних творів з метою ознайомлення з особливостями розвитку декоративного пейзажу; здійснили класифікацію декоративного пейзажу за характером зображення та мотивом зображуваного, що поглибило наші знання в даній області образотворчого мистецтва та може стати корисним для студентів і викладачів мистецьких напрямків навчання та викладання.

4. За допомогою методу історико-культурного аналізу ми з'ясували, що історичні жанрові зміни та видові особливості дали змогу виділити засоби виразності в декоративному пейзажі та композиційні принципи побудови. Так, ми з'ясували, що дотримання певних образотворчих прийомів та оперування інструментами виразності при створенні художнього твору дозволяють побудувати гармонійну композицію, яка вдало розкриває авторський задум та втілює художній образ.

5. Ми з'ясували, що гармонійний розвиток особистості неможливий без належного національного виховання, основи якого були б закладені на державному рівні і впроваджені в усі ланки освіти. Так, ми наголошуємо на тому, що лише молода людина, яка свідомо ставиться до самовизначення в суспільстві та прагне ідентифікувати себе як члена певної етнічної групи, може активно розвиватися в духовному, моральному, політичному, соціальному та розумовому аспектах. Тому ми припустили, що впровадження процесу етнічної самоідентифікації для студентів мистецьких спеціальностей

можливе шляхом впровадження в курс станкової композиції елементів інтерпретаційної діяльності.

6. Так, вивчаючи предмет дослідження, а саме – творчу живописну інтерпретацію літературних творів, ми визначили, що під живописною інтерпретацією розуміється авторське переосмислення творів інших видів мистецтва засобами живопису. Дана творча діяльність є виправданою та актуальною, оскільки її продукти, утворюючи синтез мистецтв, дають можливість читачам, споглядачам – реципієнтам, більш глибоко усвідомити суть твору, ідею, розкрити масу нюансів, не помітний при перегляді чи прочитанні твору.

7. Після проведеного аналізу з предмета дослідження ми змогли обґрунтувати теоретичні положення щодо необхідності впровадження завдань з станкової композиції, націлених на живописну інтерпретацію української етносимволіки шляхом виконання декоративного пейзажу. Тому ми розробили комплекс методичних рекомендацій, які б максимально розкривали зміст і характер завдань, головною метою яких є національне виховання студентської молоді. Також дані рекомендації актуальні для впровадження в навчальні заклади мистецької освіти середньої та спеціальної ланки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адамчик В.В. Полная энциклопедия символов и знаков / Вячеслав Владимирович Адамчик. – Минск: 2015. – 607 с.
2. Алпатов В.М. Композиция в живописи / Владимир Михайлович Алпатов. – М.: Искусство, 1964. – 132 с.
3. Андрусів П.С. Дослідження ідентичності: дискусія наукових підходів // Нова парадигма: Філософія. Політологія. Соціологія / П.С. Андрусів. – Вип. 72. – 2007. – 169 с.
4. Андрущенко Т. ХХІ століття – час утворення України української / Т. Андрущенко // Образотворче мистецтво. – 2005. – № 4. – 32 с.
5. Баркгаузен Е. Короткий словник термінів образотворчого мистецтва / Е. Баркгаузен, Р. Баскіна, Н. Беспалова. - Москва: Советский художник, 1965. – 192 с.
6. Белинская Е.П. Этническая социализация подростка / Е.П. Белинская, Т.Г. Стефаненко – М.: Изд-во НПО «МОДЭК», 2016. – 208 с.
7. Белинская Е.П., Стефаненко Т.Г. Этническая идентичность: понятие, формирование, модели измерений / Этническая психология: хрестомат. / Е.П. Белинская, Т.Г. Стефаненко. – СПб.: Речь, 2013. – 191 с.
8. Белый А.Н. Символизм как миропонимание / Александр Николаевич Белый. – М.: Искусство, 2014. – 528 с.
9. Бенуа А.Н. История живописи / Александр Николаевич Бенуа. – Санкт-Петербург: Шиповник, 1912. – 540 с.
10. Бенц А. Современное искусство. Основы декоративизма в изобразительном искусстве. 2-е, пересмотренное и расширенное издание. – Ольденбург: Мюнхен, 2008. – 139 с.
11. Бойко С. Мовна ідентичність та національна самосвідомість громадян України / С. Бойко, Т. Воропаєва // Календар щорічник. Українознавство, 2006. – 193 с.

12. Вахрамеева Г.І. Декоративний живопис: методичні вказівки до лабораторних занять / Галина Іванівна Вахрамеева // Навчально-методичне видання – Луцьк: Вид-во Поліграфічний центр «Друк Формат», 2016. – 24 с.
13. Ващенко Г. Виховна роль мистецтва / Григорій Ващенко // Твори: В 4-х т.. – К.: Школяр – «Фада» ЛТД, 2010. – Т. 4. Праці з педагогіки та психології. – 416 с.
14. Вишневський О.І. Теоретичні основи сучасної української педагогіки. Посібник для студентів вищих навчальних закладів / Омелян Іванович Вишневський. – Дрогобич: Коло, 2013. – 528 с.
15. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного / Ганс Георг Гадамер / – М.: Искусство, 1991. – 241с.
16. Гегель Г.В. Эстетика: в 4 т. / Георг Вильгельм Гегель. – Т. 1. – Москва: Наука, 2008. – 553 с.
17. Гильман Р.А. Теория и практика развития творческой активности личности студента в системе высшего художественно-педагогического образования: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра.пед.наук: 13.00.08 / Р.А. Гильман. – Магнитогорск, 2001. – 44 с.
18. Гончар Б.В. В пошуках ідентичності етносу і нації / Б.В. Гончар // Освіта. – №26. – 27 с.
19. Даглидян К.Т. Декоративная композиция / Константин Темофеевич Даглидян. – Москва: Феникс, 2010. – 312 с.
20. Еріксен Т. Етнічність, раса, клас і нація // Націоналізм: Антологія / Упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. – К: Смолоскип, 2012. – 460 с.
21. Живопись. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений, – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2001. – 224 с.
22. Зливков В. До проблеми дослідження структури ідентичності педагога / В. Зливков // Соціальна психологія. – №2(22), 2007. – 178 с.
23. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство / Татьяна Валериановна Ильина. – М.: Высшая школа, 2000. – 421 с.

24. Інтерпретація художественного произведения: факультативний курс для старшокласників і студентів / под общей ред. В.Г. Маранцмана; сост. Е.Р. Ядровская. СПб.: Сага, 2007. – 138 с.
25. Кибрик Е.А. К вопросу о композиции / Евгений Адольфович Кибрик // О композиции: Сб. статей. – Москва: Изд-во Академии художеств, 1959. – 340 с.
26. Ковалік В.В. Проблеми етнічної ідентифікації в структурі самосвідомості особистості [Електронний ресурс]/ В.В. Ковалік – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/pzpp/2011_13_1/164-171.pdf
27. Композиция : прогр. по спец. 030800 «Изобразит. искусство» / ТГУ ; каф. изобразит. искусства ; ред.–сост. А.Я. Козляков. – Тольятти : ТГУ, 2006. – 24 с.
28. Концепція національно-патріотичного виховання дітей і молоді [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://mon.gov.ua/activity/education/reforma-osv%D1%96ti/konczepcziiyanaczionalno-patriotichnogo-vixovannya-ditej-ta-molodi.html>
29. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учебное пособие для студентов вузов / Владимир Борисович Кошаев. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2010. – 272 с.
30. Краткий словарь художественных терминов / Н. М. Сокольникова. – Обнинск: Титул, 1998. – 80 с.
31. Крючкова В.А. Европейское искусство: Живопись. Скульптура. Графика. / Виктория Александровна Крючкова – М.: Белый город, 2006. – 315 с.
32. Кузин В.С. Психология живописи / Владимир Семёнович Кузин. Москва: Оникс, 2005. – 304 с.
33. Лильо-Откович З. Український пейзажний живопис ХІХ-початку ХХ ст. / Зоряна Лильо-Откович. – К.: Балтія-Друк, 2007. – 120 с.
34. Лісовий О.В. Ідентифікація та самоідентифікація особистості: підходи та концепції / О.В. Лісовий // Вісник Інституту розвитку дитини.

Серія: Філософія, педагогіка, психологія: Збірник наукових праць. – К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. – Вип. 16. – 76 с.

35. Лісовий О.В. Криза самоідентифікації особистості в умовах соціальних трансформацій / О.В. Лісовий // Вісник Інституту розвитку дитини. Серія: Філософія, педагогіка, психологія: Збірник наукових праць. – К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. – Вип. 19. – 44 с.

36. Лісовий О.В. Самоідентифікація особистості в контексті відродження національної культури / О.В. Лісовий // Вісник Інституту розвитку дитини. Серія: Філософія, педагогіка, психологія: Збірник наукових праць. – К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. – Вип. 18. – 54 с.

37. Логвиненко Г.М. Декоративная композиция / Григорий Михайлович Логвиненко. – Москва: Владос, 2005. – 144 с.

38. Логвиненко, Г.М. Декоративная композиция : учеб. Пособие для вузов / Григорий Михайлович Логвиненко. – М. : Владос, 2008. – 144 с. : ил.

39. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф / Алексей Федорович Лосев – Москва: Моск. ун-т., 1982. – 480 с.

40. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Соч.: в 3 т. Статьи по семиотике и типологии культуры. Т.1: Ю.М. Лотман. – Таллинн: Александрия, 1992. – 349 с.

41. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры //Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3х т. – Т.1. – Таллин: Александра, 1992– 479с.

42. Лотман. Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. / Ю.М. Лотман / Предисл. С.М. Даниэля, сост. Р.Г. Григорьева. – Санкт Петербург: Академический проект, 2002. – 543 с.

43. Лупій Т. Рушники Західного Полісся кінця ХІХ-першої половини ХХ століть (Технологія. Семантика. Художні особливості.) / Автореферат дис. На здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. – Львів: 2002. – 20 с.

44. Львовичкіна А.М. Етнопсихологія: Навчальний посібник / Алла Михайлівна Львовичкіна. – К.: МАУП, 2012. – 144 с.

45. Маныч Л.М. Поэтика русской пейзажной живописи второй половины 1950-х-1970-х годов: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавчих наук: спец. 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» / Л.М. Маныч. – Москва, 2007. – 20 с.
46. Маричевський М. Єднайтесь образотворці! Дбаймо!.. / М. Маричевський // Образотворче мистецтво. – 2001. – №2. – 54 с.
47. Медаева М.О. Композиция изобразительного образа / Мария Орестовна Медаева. – Ростов на Дону, 1996. – 115 с.
48. Мельничук Ю.О. Семантика українських вишитих рушників / Ю. Мельничук // Народне мистецтво. – 2004 – № 3. – 26 с.
49. Минуле і сучасне Волині й Полісся: народна культура – шлях до себе. Збірник наукових праць. Випуск 11. Матеріали Волинської обласної науково-етнографічної конференції, м. Луцьк, 10–11 квітня 2003 року. – Луцьк: 2003. – 140 с.: іл.
50. Нагорна Л. Національна ідентичність: український феномен в історичній ретроспективі / Л. Нагорна // Розбудова держави. – 1997. – №8. – 65 с.
51. Надольний І.Ф. Національна самосвідомість як чинник розвитку духовності українського суспільства / І.Ф. Надольний // Наук. вісн. Держ. акад. статистики, обліку та аудиту. – 2003. – Вип. 1. – 87 с.
52. Найден О. Панно-«вазон» «Сонячник життя» Марії Приймаченко: досвід аналізу одного твору / О. Найден // Народне мистецтво. – 2003. – № 2. – 23 с.
53. Налчаджян А.А. Этнопсихология / Альберт Агабекович Налчаджян. – 2-е изд. – СПб.: Питер, 2014. – 381 с.
54. Нежнов Г.Г. Искусство в нашей жизни. (Восприятие искусства и формирование эстетического вкуса.) – М.: Знание, – 1975, – 40 с.
55. Никодеми Г. Техника живописи / Генрих Никодеми. – М.: ЕКСМО, 2005. – 144 с.

56. Нойманн Э. Искусство и время / Э. Нойманн // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – М., 2016. – 160 с.
57. Ноэль Б.Л. Декоративная живопись / Бернар Людвигович Ноэль. – М.: 2014. – 223 с.
58. Обушний М. Етнонаціональна ідентичність – феномен самовизначення українців / Микола Обушний. – К.: РВЦ «Київський університет», 2015. – 40 с.
59. Одаряев Д. В. Особенности развития художественно-образного мышления студентов художественно-графических факультетов на занятиях пейзажа / Д.В. Одаряев. – Кубань : Куб. гос. ун., 2011. – 66 с.
60. Павленко В.М. Уявлення про співвідношення соціальної та особистісної ідентичності в сучасній західній психології / В.М. Павленко // Питання психології. – 2000. – № 1. – 165 с.
61. Паниотова Т.С. История искусств: учеб. Пособие / Татьяна Сергеевна Паниотова. – Москва: Кнорус, 2012. – 680 с.
62. Панксенов Г.И. Живопись: форма, цвет, изображение : учеб.пособие для студ. вузов, обуч. по направлению «Архитектура» / Григорий Иванович Панксенов. – 2-е изд., стер. – М. : Академия, 2008.– 144 с.
63. Пасічний А.М. Образотворче мистецтво. Словник-довідник / Антон Миколайович Пасічний. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. – 216 с.
64. Поетика та семантика українського рушника: образ, символ, знак / Тези і резюме доповідей науково–практичної конференції у Державному музеї українського народного декоративного мистецтва, м. Київ, 16-17 квітня 1997 року. – Київ: Видруковано Спілкою майстрів народного мистецтва України, 1997. – 52 с.
65. Рошаль В.М. Энциклопедия символов / Виктор Семенович Рошаль. – Москва: АСТ, 2008. – 107 с.: ил.

66. Рудницька О.П. Основи викладання мистецьких дисциплін / Олена Петрівна Рудницька. – Київ : АПН України, 2002.–183 с.
67. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібник / Олена Петрівна Рудницька. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2015. – 360 с.
68. Садохин А.П. Мировая культура и искусство: учебное пособие / Архип Петрович Садохин. – Москва: Юнити-Дана, 2012. – 256 с.
69. Саяпина Е.И. Живопись пейзажа: учеб. Пособие / Елена Иллинична Саяпина. – Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2012. – 51 с.
70. Селівачов Р.М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія: навч. посіб. / М.Р. Селівачов; Ін-т мистецтвознавств., фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Київ. нац. ун-т культури і мистец., Київ. держ. ін-т декор.-приклад. мистец. і дизайну ім. М. Бойчука. – 2-ге вид., допов. та випр. – К. : АНТ, 2009 –407 с.
71. Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология / Николай Валерьевич Серов. – СПб.: Речь, 2014. – 672 с.
72. Скляренко Г. «Нова хвиля» і українське мистецтво кінця ХХ століття / Григорій Скляренко // Сучасне мистецтво. – 2009. – № 6. – 89 с.
73. Скрипник Г.А. Історія українського мистецтва: т. 5. Мистецтво ХХ століття / Г. А. Скрипник. – К.: 2007. – 148 с.
74. Словник культурологічних термінів для студентів усіх спеціальностей заочної та денної форм навчання / уклад. О.Д. Паршакова. – Краматорськ : ДДМА, 2009. – 41 с.
75. Словник символів культури України / за заг. ред. В.П. Коцура, О.І. Потапенка, М.К. Дмитренка. – Київ: Міленіум, 2002. – 260 с.
76. Сміт Е. Національна ідентичність / Едуард Сміт. – К.: Основи, 2016. – 168 с.
77. Сніжко В. Мистецтво як етноідеологія / В. Сніжко // Артанія. – 2004. – № 6. – 45 с.

78. Сокольникова Н. М. Изобразительное искусство. Краткий словарь художественных терминов: словарь / Наталья Михайловна Сокольникова. – Обнинск: Титул, 1998, – 82 с.

79. Сокольникова Н.М. История изобразительного искусства: учебник для студентов вузов / Н.М. Сокольникова. 4-е изд., испр. в 2 т. Т.1. – Москва: Академия, 2011. – 304 с.

80. Сокольникова Н.М. История стилей в искусстве / Н.М. Сокольникова, В.Н. Крейн. – Москва: Гардарики, 2006. – 395 с.

81. Співак Л.М. Вікова динаміка національної самоідентичності особистості в юності / Л.М. Співак, Д.В. Піонтківська // Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Психологія. – 2014. – Вип. 49. – 163 с.

82. Ставицький Г.А. Ідентичність як механізм розвитку етнічної самосвідомості у старшому юнацькому віці / Г.А. Ставицький // Міжнародний науковий форум: соціологія, психологія, педагогіка, менеджмент. – 2013. – Вип. 13. – 157 с.

83. Старовойтенко О. Функции смысла в осмыслении жизненных реальностей // Мир психологии. – 2008. – №2. – 92 с.

84. Стародуб К.И. Рисунок и живопись: от реалистичного изображения к условно-стилизованному: учебное пособие / Константин Иванович Стародуб, – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 190 с.

85. Стасевич В.Н. Пейзаж. Картина и действительность: пособие для учителей / Вениамин Никифорович Стасевич. – Москва: Просвещение, 1978. – 150 с.

86. Степико М.Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування: монографія / Марина Тарасівна Степико. – К.: НІСД, 2011. – 336 с.

87. Стефаненко Т.Г. Развитие и трансформация этнической идентичности / Т.Г. Стефаненко // Этнопсихология. – Екатеринбург: Деловая

книга, Москва: Институт психологии РАН «Академический Проект», – 2010. – 235 с.

88. Стефаненко Т.Г. Этнопсихология: учеб. для вузов / Т.Г. Стефаненко. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Аспект Пресс, 2013. – 368 с.

89. Стефаненко, Т.Г. Этнопсихология. Практикум: учеб. пособие для студентов вузов / Т. Г. Стефаненко. – М.: Аспект Пресс, 2016. – 208 с.

90. Тодоров Ц. Теории символа / пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги; Русское феноменологическое общество, 1999. – 92 с.

91. Уилбер К. Око духа: Интегральное видение для слегка свихнувшегося мира / пер. с англ. В. Самойлова; под ред. А. Киселева. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. – 476 с.

92. Устин В.Б. Композиция в дизайне. Учебное пособие / Валерий Борисович Устин. – М.: А С Т: Астрель, 2016. – 239 с.

93. Фіцула М.М. Педагогіка: навчальний посібник для студентів педагогічних закладів освіти / Михайло Миколайович Фіцула. – Київ: Академія, 2001. – 528 с.

94. Хантингтон С. Кто мы? Вызовы американской национальной идентичности / Сэмюэл Хантингтон. – М.: «Изд-во АСТ»: «Транзиткнига», 2014. – 76 с.

95. Хорошев Е. Теорія композиції. Поп арт [Электронный ресурс] / Евгений Хорошев. – 2009. – Режим доступа до ресурсу: http://teoriacomп.narod.ru/pop_art.html.

96. Чаговец Т.П. Словарь терминов по изобразительному искусству. Живопись. Графика. Скульптура: словарь / Т. П. Чаговец. – Москва: Лань, Планета музыки, 2013. – 208 с.

97. Чернієнко В. Ідентичність і метафізика / В. Чернієнко // Наука. Релігія. Суспільство. – №4. – 2006. – 170 с.

98. Чернышев О.В. Формальная композиция. Творческий практикум / Олег Викторович Чернышев. – Минск: Харвест, 1999. – 312 с.
99. Шаронова Н.А. Инновационные методы обучения в преподавании изобразительного искусства / Нина Александровна Шаронова // Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2015. – 169 с.
100. Шевченко О.В. Національна ідентифікація у становленні Я-образу особистості: дис. канд. психол. наук: 19.00.07 / Шевченко Олена Василівна. – К., 2005. – 213 с.
101. Шорохов Е.В. Композиция / Евгений Васильевич Шорохов. – Москва: Октан, 1986. – 130 с.
102. Энциклопедический словарь юного художника / Под ред. Б. Т. Евгенина. – Москва: Советский художник, 1987. – 327 с.
103. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж.Кассу, П.Брюнель, Ф.Клодон и др.; Науч. ред. и авт. Послесл. В.М.Толмачев; Пер. с фр. – М.: Республика, 1998. – 429 с.
104. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Эрик Эриксон; пер. с англ. А.В. Толстых – М.: Прогресс, 2016. – 344 с.
105. Эстетика: словарь / А. А. Беляева (відпр. ред.) та ін. – Москва: Политиздат, 1989. – 447 с.
106. Этнопсихологический словарь / Под ред. В. Г. Крысько. – М.: Московский психолого-социальный институт, 2017. – 343 с.
107. Юнг, К.Г. Человек и его символы / К.Г. Юнг. – Санкт–Петербург: Б.С.К., 1996. – 454 с.
108. Ягодковская А.Т. О пейзаже / Анна Тимофеевна Ягодковская. – М.: Советский художник, 1963. – 72 с.
109. Ягодковская А.Т. От реальности к образу. Духовный мир и предметно-пространственная среда в живописи 60-х-70-х годов / Анна Тимофеевна Ягодковская. – М.: Советский художник, 1985. – 184 с.
110. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / В. Янів; упоряд. М. Шафовал. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Знання, 2016. – 341 с.

111. Chenor H. World Art History / Hugh Chenor. – London.: McMillan, 2004. – 119 p.
112. Marsia J.E. Identity in Adolescent. In Handbook of Adolescent Psychology / J.E. Marsia ; ed. by J. Adelson. – New York : Wiley, 1985. – 180 p.
113. Marsia J.E. Ego identity status in college women / J.E. Marsia, M.L. Friedman // J. Person. – 1970. – Vol. 38, № 2. – 268 p.
114. Talbot V. The pencil of nature / Vincent Talbot. – London: Longman, Brown, Green and Longmans, 2016. – 120 p.
115. Лабачэўская, Вольга. Повазь часоў – беларускі ручнік / Альбом. – Мінск: “Беларусь”, 2002. – 231 с.: іл.
116. Ручнік у прасторы і часе: Матэрыялы Міжнароднай навукова – практычнай канферэнцыі, 19-20 лістапада 1998 года / Агул. рэд. В.А. Лабачэўскай. – Мінськ: БелППК, 2000. – 188 с.

ДОДАТКИ

Додаток Б

Ілюстрації до підрозділу 2.1.

Перелік ілюстрацій:

Рис. 1. Наскельні малюнки на плато Тассилин-Аджер в Сахарі

Рис. 2. Розписи гробниці монарха Хнумхотепа II

Рис. 3. Флора (Весна) або Діана, фрагмент фрески з Стабій, I ст. до н.е.

Рис. 4. Се хэ, Гори Чичкхуйо, 549 р.

Рис. 5. Встановлення Єрусалимського храму, Бургундська мініатюра, приблизно 1460 р.

Рис. 6. Мініатюра з рукопису, Візантія XIII ст.

Рис. 7. Брати Лімбурги, Розкішний часослов герцога Беррійського, 1410-1490-ті рр.

Рис. 8. Дж. ді Бондоне, Проповідь птахам.

Рис. 9. Л. да Вінчі, Поклоніння волхвів, 1481 р.

Рис. 10. К. Віца, Чудесний улов, 1444 р.

Рис. 11. Л. да Вінчі, Благовіщення, 1472-1475 рр.

Рис. 12. Дієго Веласкес, Вид вілли Медічі, 1630 р.

Рис. 13. Франсуа Буше, Пейзаж в околицях Бове, 1740-ві рр.

Рис. 14. Теодор Руссо, Захід сонця в Арбонне, 1845-1848 рр.

Рис. 15. К. Моне, Враження. Схід сонця, 1872 р.

Рис. 16. П. Сезанн, Гори у французькому Провансі, 1878-1880 рр.

Рис. 17. В. ван Гог, Пшеничне поле з воронами, 1890 р.

Рис. 18. П. Гоген, Вершник перед будинком Гогена, 1902 р.

Рис. 19. Ж. Брак, Віадук поблизу Естака, 1908 р.

Рис. 20. П. Пікассо, Світанок на Рієра де-Сан-Хуан, 1903 р.

Рис. 21. М. Верьовкіна, Червоне місто, 1909 р.

Рис. 22. С. Далі, Постійність пам'яті, 1931 р.

Рис. 23. Е. Аднан, Без назви, 2015 р.

Рис. 24. Г. Віллерме, Спуск, 2014 р.

Рис. 25. Р. Петерсен, Пейзаж, Девіс I, 1962

Рис. 26. В. Кан, Пальці морських водоростей, 2012 р.

Рис. 27. Е. Гансон, Долина вогню, 2009 р.

Рис. 28. Ж.-М. Жаньячик, Маки у Провансі, 2019 р.

Рис. 29. В. Маргінан, Невідома назва, 2013 р.

Рис. 30. Ю. Химич Кам'янець-Подільський, 2000 р.

Рис. 31. А. Криволап, Український мотив. Хата, 2009 р.

Рис. 32. О. Юрченко, Ворохта, 2012 р.

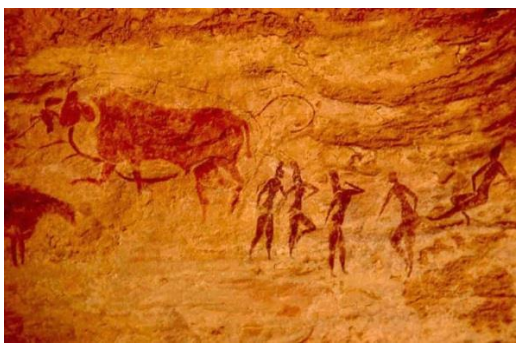


Рис. 1. Наскельні малюнки на плато
Тассилин-Аджер в Сахарі

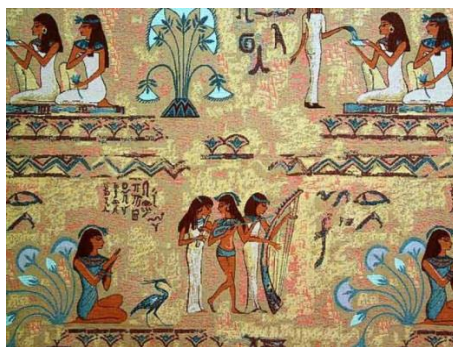


Рис. 2. Розписи гробниці монарха
Хнумхотепа II



Рис. 3. Флора (Весна) або
Діана, фрагмент фрески з
Стабій, I ст. до н.е.

Рис. 4. Се Хэ,
Гори Чичкхуйо, 549 р.



Рис. 5. Встановлення
Єрусалимського храму Бургундська
мініатюра, приблизно 1460 р.



Рис. 6. Мініатюра з рукопису,
Візантія XIII ст.



Рис. 7. Брати Лімбурги, Розкішний часослов герцога Беррійського, 1410-1490-ті рр.



Рис. 8. Дж. ді Бондоне, Проповідь птахам.



Рис. 9. Л. да Вінчі, Поклоніння волхвів, 1481 р.



Рис. 10. К. Віца, Чудесний улов, 1444 р.



Рис. 11. Л. да Вінчі, Благовіщення,
1472-1475 рр.

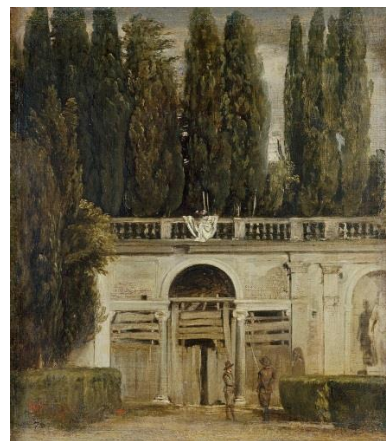


Рис. 12. Дієго Веласкес, Вид вілли
Медічі, 1630 р.



Рис. 13. Франсуа Буше, Пейзаж в
околицях Бове, 1740-ві рр.



Рис. 14. Теодор Руссо, Захід сонця
в Арбонне, 1845-1848 рр.

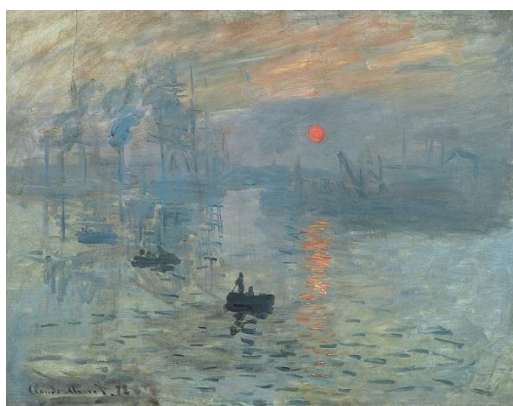


Рис. 15. К. Моне, Враження.
Схід сонця, 1872 р.

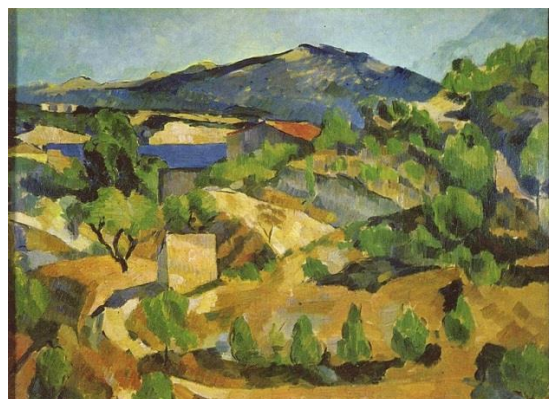


Рис. 16. П. Сезанн, Гори у
французькому Провансі,
1878-1880 рр.

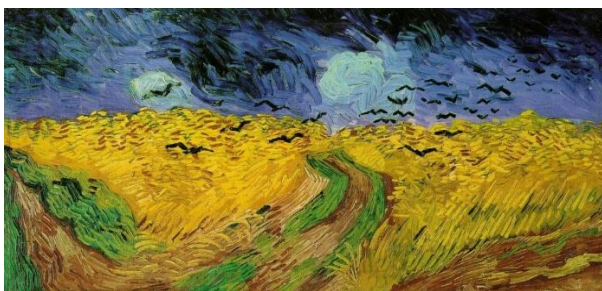


Рис. 17. В. ван Гог,
Пшеничне поле з воронами,
1890 р.

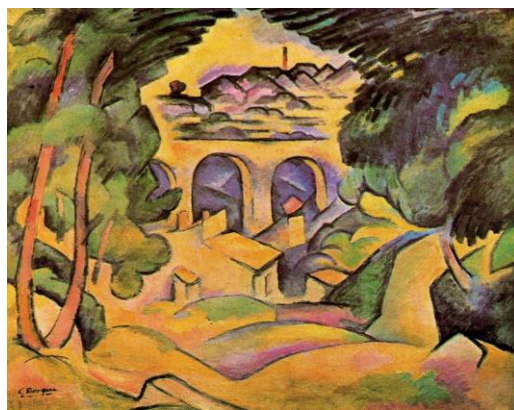


Рис. 19. Ж. Брак,
Віадук поблизу Естака, 1908 р.

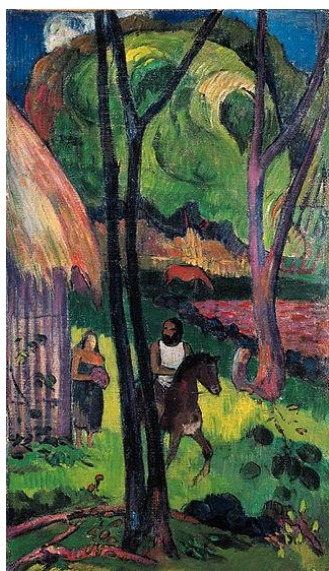


Рис. 18. П. Гоген, Вершник перед
будинком Гогена, 1902 р.

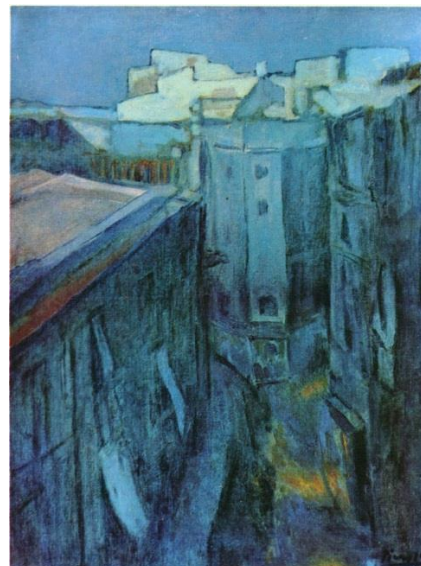


Рис. 20. П. Пікассо, Світанок
на Рієра де-Сан-Хуан, 1903 р.

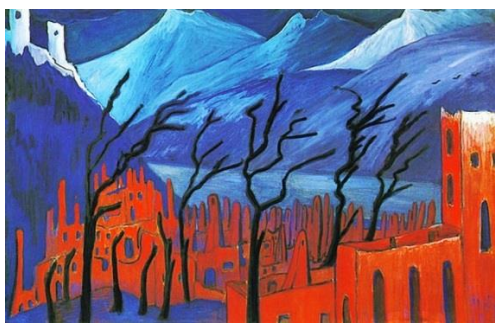


Рис. 21. М. Верьовкіна,
Червоне місто, 1909 р.

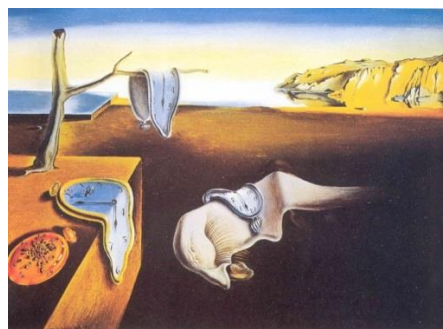


Рис. 22. С. Далі,
Постійність пам'яті, 1931 р.



Рис. 23. Е. Аднан,
Без назви, 2015 р.



Рис. 24. Г. Віллерме,
Спуск, 2014 р.



Рис. 25. Р. Петерсен,
Пейзаж, Девіс I, 1962



Рис. 26. В. Кан, Пальці
морських водоростей, 2012 р.



Рис. 27. Е. Гансон,
Долина вогню, 2009 р.



Рис. 28. Ж.-М. Жаньячик,
Маки у Провансі, 2019 р.



Рис. 29. В. Маргінан,
Невідома назва, 2013 р.

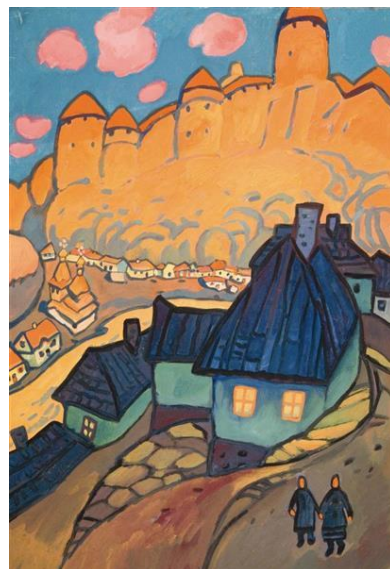


Рис. 30. Ю. Химич,
Кам'янець-Подільський, 2000 р.



Рис. 31. А. Криволап,
Український мотив. Хата, 2009 р.

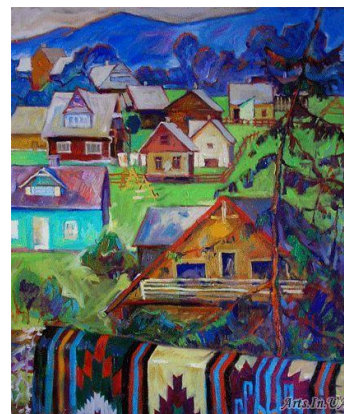


Рис. 32. О. Юрченко,
Ворохта, 2012 р.

Ілюстрації до підрозділу 2.2.

Перелік ілюстрацій:

Рис. 1. А. Криволап, Озеро. Вечір, 2016 р.

Рис. 2. А. Криволап, Сутінки, 2003 р.

Рис. 3. В. Тернер, Сан-Джорджо Маджоре: ранок, 1819 р. Рис. 4.

Рис. 4. І. Айвазовський, Варяги на Дніпрі, 1876 р.

Рис. 5. Б. Дугаржапов, Херсонес, 2004 р.

Рис. 6. М. Ланговський, До шторму, 2000 р.

Рис. 7. В. ван Гог, Вид моря близ Ле Сент-Марі-де-ла-Мер, 1888 р.

Рис. 8. П. Синьяка, Сен-Тропе після шторму, 1892 р.

Рис. 9. М. Реріх, Канченджунга, 1912 р.

Рис. 10. О. Юрченко, Карпати, 2009 р.

Рис. 11. О. Юрченко, Свята гора. Карадаг, 2012 р.

Рис. 12. І. Левітан, Над вічним спокоєм, 1893 р.

Рис. 13. Ф. Каван, Зима у Глінска, 1998 р.

Рис. 14. Ж.-М. Жаньячик, Біля ставка, 2018 р.

Рис. 15. С. Осіпов, Рання зелень, 1983 р.

Рис. 16. А. Криволап, Вечірній берег, 2013 р.

Рис. 17. А. Ерделі, У дворі, 1930 р.

Рис. 18. Г. Синиця, Українська старовина, 1981 р.

Рис. 19. О. Юрченко, Господарка, 2013 р.

Рис. 20. Каналетто, Митна пристань у Венеції, 1724-1730 рр.

Рис. 21. О. Семенов, Ленінградський мотив, 1974 р.

Рис. 22. М. Мухо, Будівництво мосту через Неву, 1982 р.

Рис. 23. П. Литвинський, Весна в місті, 1976 р.

Рис. 24. О. Коровяков, Стадіон Леніна, 1982 р.

Рис. 25. А. Васнецов, Кремль за Івана III, 1921 р.

Рис. 26. С. Осіпов, Будинок з аркою, 1989 р.

Рис. 27. О. Семенов, Весняний день, 1979 р.

Рис. 28. Ю. Химич, Дзвінниці Ближніх та Дальніх печер, 1993 р.

Рис. 29. Е. Делакруа, Свобода, що веде народ, 1830 р.

Рис. 30. Н. Пуссен, Пейзаж з Поліфемом, 1649 р.

Рис. 31. К. Лоррен, Краєвид в Тіволі, XVII ст.

Рис. 32. І. Левітана, Вечірні дзвони, 1892 р.

Рис. 33. І. Шишкін, Жито, 1878 р.



Рис. 1. А. Криволап, Озеро.
Вечір, 2016 р.



Рис. 2. А. Криволап,
Сутінки, 2003 р.



Рис. 3. В. Тернер, Сан-Джорджо
Маджоре: ранок, 1819 р.



Рис. 4. І. Айвазовський,
Варяги на Дніпрі, 1876 р.



Рис. 5. Б. Дугаржапов,
Херсонес, 2004 р.



Рис. 6. М. Ланговський,
До шторму, 2000 р.



Рис. 7. В. ван Гог, Вид моря близ Ле Сент-Марі-де-ла-Мер, 1888 р.

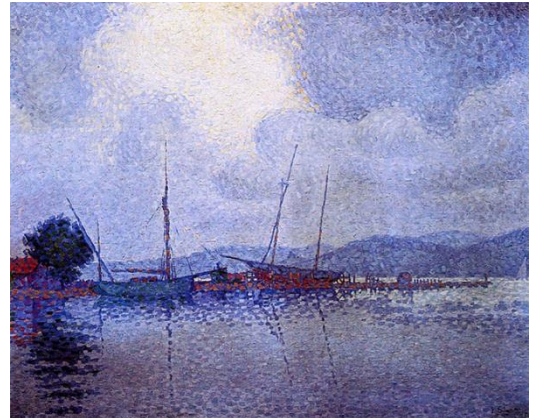


Рис. 8. П. Синьяк, Сен-Тропе після шторму, 1892 р.



Рис. 9. М. Реріх,
Канченджунга, 1912 р.

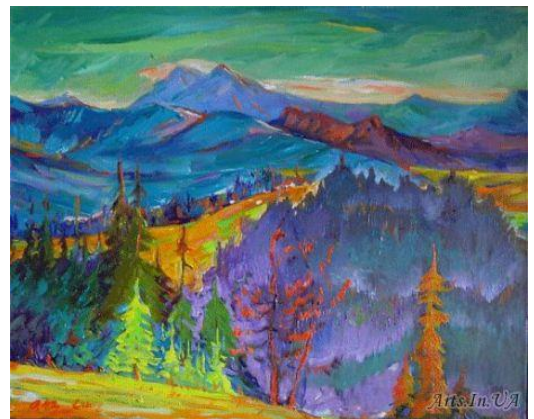


Рис. 10. О. Юрченко,
Карпати, 2009 р.

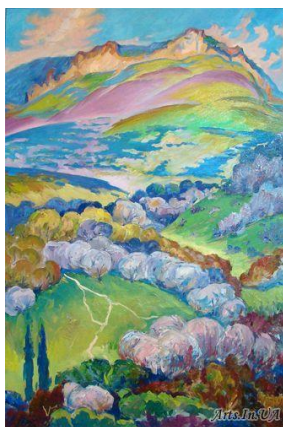


Рис. 11. О. Юрченко,
Свята гора. Карадаг, 2012 р.



Рис. 12. І. Левітан,
Над вічним спокоєм, 1893 р.



Рис. 17. А. Ерделі, У дворі, 1930 р.

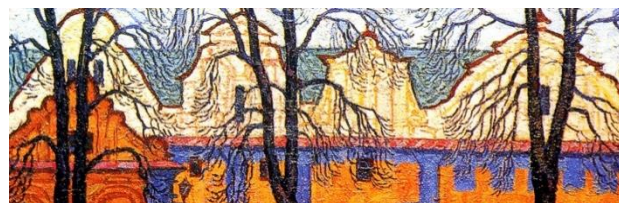


Рис. 18. Г. Синиця,
Українська старовина, 1981 р.



Рис. 19. О. Юрченко,
Господарка, 2013 р.



Рис. 20. Каналетто, Митна пристань
у Венеції, 1724-1730 рр.



Рис. 21. О. Семенов,
Ленінградський мотив, 1974 р.

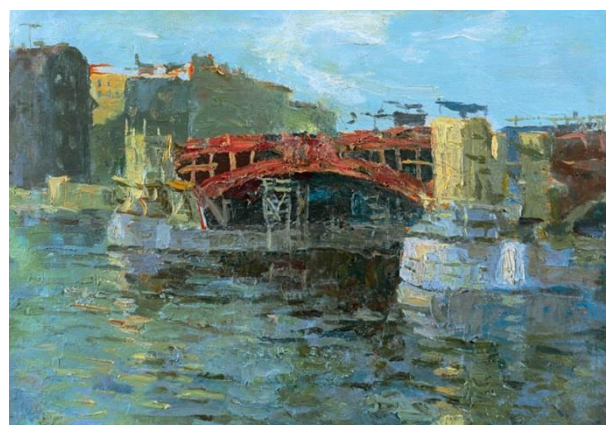


Рис. 22. М. Муха, Будівництво мосту
через Неву, 1982 р.

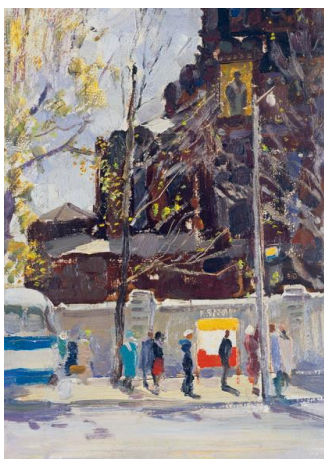


Рис. 23. П. Литвинський,
Весна в місті, 1976 р.



Рис. 24. О. Коровяков,
Стадіон Леніна, 1982 р.



Рис. 25. А. Васнецов,
Кремль за Івана ІІІ, 1921 р.



Рис. 26. С. Осіпов,
Будинок з аркою, 1989 р.

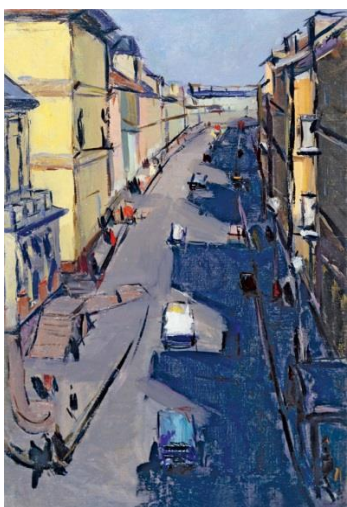


Рис. 27. О. Семенов,
Весняний день, 1979 р.



Рис. 28. Ю. Химич, Дзвінниці
Ближніх та Дальніх печер, 1993 р.



Рис. 29. Е. Делакруа, Свобода,
що веде народ, 1830 р.



Рис. 30. Н. Пуссен,
Пейзаж з Поліфемом, 1649 р.



Рис. 31. І. Левітан,
Вечірні дзвони, 1892 р.



Рис. 32. І. Шишкін,
Жито, 1878 р.