КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ
КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

«Допущено до захисту»:
Завідувач кафедри образотворчого мистецтва
_____Ольга ШКОЛЬНА
Протокол
№ ____ від «__» 2025 р.

ДАНИЛЬЧЕНКО ОЛЕКСАНДР ВОЛОДИМИРОВИЧ

СИМВОЛІЗМ В ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ЄВРОПИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Кваліфікаційна магістерська робота
зі спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Керівник науково-дослідної частини:
Коновалова Ольга Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри образотворчого мистецтва
Керівник творчої частини:
Попінова Оксана Миколаївна,
старший викладач кафедри образотворчого мистецтва

Київ-2025

ЗМІСТ

ВСТУП……3

РОЗДІЛ 1. ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ЗАСАДИ СИМВОЛІЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ……5

1.1. Історичні й культурні передумови виникнення символізму……5

1.2. Філософські засади символізму……..8

1.3. Роль символу в образній системі європейських художників…….. 10

Висновки до першого розділу……...14

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-СИМВОЛІСТІВ……17

2.1. Символізм у французькому живописі: Гюстав Моро, Пюві де Шаванн, Оділон Редон……..17

2.2. Бельгійська та нідерландська школи символізму: Фернан Кнопф, Ян Тороп……..25

2.3. Німецький і австрійський символізм: Франц фон Штук, Густав Клімт…27

2.4. Вплив символізму на українське мистецтво початку XX століття ……31

Висновки до другого розділу ……...38

РОЗДІЛ 3. ТВОРЧА РОБОТА «ОБРАЗ АРХИСТРАТИГА МИХАЇЛА, ПОКРОВИТЕЛЯ КИЄВА»……39

3.1 Процес виникнення творчого задуму: пошук художнього образу, вибір техніки……39

3.2 Етапи реалізації задуму……...43

Висновки до третього розділу……..45

ВИСНОВКИ……..47

СПИСОК ВИКОРАСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ……50

ДОДАТКИ……55

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Символізм як художній напрям кінця XIX – початку XX століття залишається надзвичайно актуальним і сьогодні. У світі, який переживає глибокі соціальні, духовні та культурні трансформації, символічна мова знову набуває вагомого значення. Митці сучасності звертаються до символу як засобу вираження глибинних смислів, архетипів, внутрішніх переживань. У добу інформаційного перенасичення та візуального шуму символізм пропонує альтернативу – занурення в невидиме, духовне, екзистенційне.

З наукової точки зору, тема є актуальною завдяки міждисциплінарному потенціалу: вона лежить на перетині мистецтвознавства, філософії, психології та культурології. Символізм дозволяє краще зрозуміти як культуру століть, так і сучасні художні процеси, в яких символ повертається як ключовий інструмент мислення та візуальної комунікації.

Мета дослідження – визначити ідейно-художні засади символізму та його вплив на творчість провідних європейських художників кінця XIX–початку XX століть.

Об’єкт дослідження – європейське образотворче мистецтво кінця XIX–початку XX століть.

Предмет дослідження – символізм як художній напрям у творчості європейських митців зазначеного періоду.

Завдання дослідження:

— окреслити історичні та культурні передумови виникнення символізму;

— охарактеризувати філософські та естетичні основи символізму;

— проаналізувати роль символу в образній системі мистецтва;

— висвітлити особливості символізму у творчості європейських митців;

— визначити вплив європейського символізму на українське мистецтво.

Методи дослідження. У процесі дослідження застосовувалась низка методів:

- історико-культурний метод для дослідження соціокультурних передумов виникнення символізму;
- порівняльно-типологічний метод для аналізу національних особливостей символізму;
- іконографічний метод для дослідження символіки образів;
- мистецтвознавчий аналіз для вивчення художніх особливостей творів;

Теоретичне значення роботи. Дослідження поглиблює розуміння символізму як складного культурного явища, що поєднує філософію, естетику та художню практику, а також сприяє осмисленню його місця в історії європейського мистецтва.

Практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані у викладанні історії мистецтва, культурології, естетики, а також слугувати підґрунтям для подальших наукових розвідок і художніх інтерпретацій символізму.

Структура дипломної роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, що містять підрозділи, висновків до кожного розділу, загальних висновків та додатків. Наприкінці подано список використаних джерел.

РОЗДІЛ 1. ІДЕЙНО-ХУДОЖНІ ЗАСАДИ СИМВОЛІЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

1.1. Історичні й культурні передумови виникнення символізму

Поява символізму – це результат тривалого процесу культурного, філософського і соціального визрівання в Європі протягом XIX століття. Щоб зрозуміти його сутність, варто розглядати цей напрям у контексті історичних зрушень, що передували його виникненню.

У першій половині XIX століття в Європі панував раціоналізм, успадкований від епохи Просвітництва. Людство вірило в силу розуму, науки, технічного прогресу. Після Французької революції (1789) і наполеонівських війн Європа прагнула стабільності й модернізації. Промислова революція, що почалася в Англії наприкінці XVIII століття, до середини XIX століття охопила більшість розвинених країн Європи. Вона принесла урбанізацію, нові соціальні класи, стрімке зростання міст, капіталізму. Людина почала відчувати себе загубленою в швидко змінюваному, механізованому світі. Індустріалізація принесла не лише технічний прогрес, а й відчуження, руйнування традиційного способу життя, втрату духовних орієнтирів. Міста зросли до гігантських масштабів, з'явилися нові соціальні класи, натомість особистість втратила зв’язок із природою, традицією, собою.[7,432]

Художники та інтелектуали першої третини XIX століття дедалі гостріше усвідомлювали розрив між зовнішнім, раціональним устроєм світу і глибинними переживаннями людини. У відповідь на ці виклики виникає романтизм – перший значний рух, що проголосив перевагу почуттів, інтуїції, природи, індивідуальності. Вперше митці масово звертаються до внутрішнього світу людини. Але вже у другій половині століття романтизм витісняється реалізмом, який намагався об'єктивно зображувати дійсність. Мистецтво все більше стає описовим, соціальним, зосередженим на зовнішньому.

Проте наприкінці XIX століття відбувається злам парадигми. Суспільство починає відчувати, що раціоналізм більше не відповідає змінам, які приніс технологічний прогрес. У культурі виникає декаданс – настрій занепаду, втрати сенсу, внутрішньої втоми. Художники, філософи, поети починають шукати нову форму вираження: таку, що здатна говорити не про світ, а про стан людини.

Окрім цього, розвиваються нові філософські ідеї. У 1818 році виходить книга Артура Шопенгауера «Світ, як воля і уявлення», де стверджується, що реальність – це лише прояв несвідомої волі. Мистецтво ж, за Шопенгауером, дозволяє на мить визволитися з цього кола і наблизитися до істини.

Пізніше, у 1872 році, Фрідріх Ніцше видає «Народження трагедії», де пише про аполлонівське й діонісійське – два початка, що формують мистецтво, це піднімає глибокі питання образів і символів в театрі, літературі і культурі загалом. Він проголошує символ як таємну ідею, приховану в глибині всіх навколишніх і потойбічних явищ, і вказує на те, що можливість розкрити його і усвідомити, відбувається тільки завдяки мистецтву.

Паралельно у психології відбувається революція: Зигмунд Фройд, а згодом і Карл Юнг, відкривають сферу несвідомого. Вперше людська психіка описується як багатошарова структура, де сни, бажання, страхи існують окремо від раціонального «я». Це відкриття змінює ставлення до символу: тепер він сприймається як ключ до підсвідомого. Символи використовують, як основу дослідження образів зі снів, міфів, несвідомих уявлень.

На цьому ґрунті і формується символізм. Перші паростки символістського мислення з’являються вже в середині XIX століття, зокрема у творчості поетів: Шарля Бодлера, Артюра Рембо, Поля Верлена, Стефана Малларме. Їх поезія була музикальною, емоційною, побудованою не на сюжеті, а на образі-символі. У 1886 році поет Жан Моріас у своєму «Маніфесті символізму», опублікованому в газеті Le Figaro, оголосив про нову епоху в мистецтві, де сенс буде передаватися натяком, алюзією, музикою образу. Цей

маніфест стосується насамперед поезії, але його ідеї швидко поширюються на живопис, музику, театр.

У цей же період відбувається переосмислення ролі митця: він уже не наслідує природу, а прагне бути провидцем, тим, хто відкриває невидиме. Візуальне мистецтво, література, театр, музика починають активно реагувати на кризу зовнішнього реалізму, шукаючи нові образи й форми для втілення метафізичних, духовних сенсів.

Символісти – на відміну від імпресіоністів чи реалістів – не зображували світ таким, яким він є. Вони не фіксували момент, а створювали нову реальність – простір образів, що мають приховане значення. Образ мав викликати не логічне розуміння, а інтуїтивне відчуття, бути навантаженим багатозначністю.

У живописі символізм сформувався трохи пізніше, ніж у літературі. Першими художниками, які працювали в дусі символізму, вважають Гюстава Моро, Пюві де Шаванна, Оділона Редона. У їхніх картинах головне – не точність зображення, а загальна атмосфера, емоційне тло. Образи жінок, міфологічні істоти, фатальні сцени – усе це мало не буквально, а символічно розкривати теми кохання, смерті, духовної боротьби.

Ключовою фігурою стає Поль Гоген, який у 1888 році створює одну з перших свідомо символістських робіт – «Бачення після проповіді».

Символізм поширюється Європою: у Бельгії (Фернан Кнопф, Джеймс Енсор), Німеччині (Франц фон Штук), Австрії (Густав Клімт), Нідерландах (Ян Тороп), Норвегії (Едвард Мунк). Кожен регіон додає до стилю свої релігійні, культурні й ментальні акценти. У 1890-х роках відбуваються виставки «La Rose + Croix», які об'єднують художників, філософів, поетів-містиків [3,53].

Символізм зламав академічний підхід до художньої практики, художники не були об’єднанні формою і правилами, з’являється розуміння індивідуального стилю, який існує в межах філософської ідеї.

Якщо поглянути на розвиток подій і сенсів, то варто зазначити, що символізм не виникав раптово. Символ завжди був одним із основних компонентів розвитку художньої мови. Якщо звернутись до первісного суспільства, то фактично він є початком розвитку всього мистецтва та інтелектуального надбання людства, і завжди залишався цієї основою. Символізм використовували художники Середньовіччя, також католицька церква в добу бароко, для поширення свого впливу і, загалом, релігійний і міфологічний жанри завжди були пронизані символами. Однак, виникнення символізму, як окремого напрямку і цікавість до нього було пов'язано із зародженням нового суспільства, зміщення фокусу із зовнішнього світу на внутрішній світ людини. Зрештою, символізм підготував ґрунт для багатьох модерністських рухів – експресіонізму, сюрреалізму, абстракціонізму. Але й сам по собі залишив глибокий слід.

1.2. Філософські засади символізму

Символізм як художній напрям базувався на філософських пошуках, що виходили за межі раціонального мислення. Його концептуальне ядро формувалося під впливом ідей, які змінювали уявлення про людину, її свідомість і місце в світі. Він виник як реакція на натуралізм і позитивізм XIX ст. Для символістів видима реальність – це лише поверхня, «зовнішня оболонка», яка приховує справжню сутність речей. Вони апелювали до ідеї, що істинне буття є невидимим і може бути осягнуте лише через символи, які натякають на вищі смисли [4,91]

Символізм продовжує традицію європейського романтизму:

— культ індивідуальної уяви;

— протиставлення мистецтва й «буденності»;

— увага до внутрішнього світу людини, підсвідомих імпульсів.

Але символісти зробили крок далі – вони прагнули створити нову «міфологію сучасності», де поет чи митець стає «жрецем» та «посередником» між людиною й абсолютом.

Ключову роль у становленні світоглядного підґрунтя символізму відіграв Артур Шопенгауер, який стверджував, що світ – це прояв ірраціональної волі, а мистецтво дозволяє людині на мить вийти за межі страждання та наблизитися до істини. Художник, згідно з цим підходом, не імітує дійсність, а передає її внутрішню суть.

Великий вплив на символістів мав також Фрідріх Ніцше, особливо його концепція міфу як вищої форми істини та образ художника як надлюдини, здатної створити нові сенси. Ідея трагедії як вияву глибинного досвіду буття, що перевершує логіку, резонувала з художніми пошуками символістів [3,56].

Філософія Анрі Бергсона поглибила символістське бачення через категорії інтуїції, суб'єктивного часу, індивідуального досвіду. Бергсон вважав, що справжнє пізнання – це акт інтуїції, а не логіки. Це відкрило символістам шлях до візуалізації не речей, а процесів відчуття, переживання, стану душі.

Зигмунд Фройд і його теорія несвідомого також дали поштовх до символічного мислення. Образи снів, витіснених бажань, архетипів стали основою для багатьох символістських творів. Символ у цьому контексті виконує функцію медіатора між несвідомим і свідомим, між особистим і колективним.[13,180]

Карл Густав Юнг та його школа, споглядаючи феномен символу в колективному несвідомому, перейшов від Фройда та викриття символу до його легітимізації і свідомого включення символів та архетипів в процеси самовираження та самопобудови душі.

Юнг був тією людиною, яка зробила надзвичайно великий внесок у розвиток і зміну ракурсу всього мистецтва, сам того не розуміючи. Саме Юнг відкриваючи світові арт-терапію, як метод запропонував активне письмо, вільне малювання. Цими техніками він пропонував не відтворювати те, що вже і так відомо а дати можливість своїй підсвідомості і несвідомому проявитися.

Це дуже відгукнулося художникам, вони вийшли за межі ідеальної картинки, за межі канонів і прийнятості, їхні картини все більше і більше

говорили про те, про що мовчать сотні людей, але відчувають. За Юнгом, це процес розпізнавання символу. Це новий погляд на мистецтво загалом, де художник вже не просто зображує, а проявляє те, чого не існує на поверхні, але що розуміє кожен.

Окрім того, символізм спирався на містичні й езотеричні традиції – християнський містицизм, кабалу, теософію, східну філософію. Художники сприймали символ як «ключ» до сакрального.

Художники почали відображати не ідеальність, а глибину підсвідомого, дивитися на світ не просто крізь канони, які були задані, а відкривати ті частини світу, обговорювати ті теми, які можливо, навіть є не прийнятими. Так би мовити, символізм став не лише переходом в нову епоху мистецтва, він став початком гуманістичного прояву, де в центр мистецтва почала приходити людина і її почуття, стани, теми і проблеми, які її цікавлять. Зараз ми живемо в світі сучасного мистецтва, де такий прояв є основою, але в часи коли виник символізм, це було майже революційним поглядом, який обережно, а інколи і провокаційно виходив в новий мистецький світ сенсів і глибини.

1.3. Роль символу в образній системі європейських художників

У 1891 році критик Альбер Ор'є після знайомства з новими роботами Поля Гогена вперше вжив термін «Symbolism in Painting», щоб описати повернення до ідеїстичного мистецтва, орієнтованого не на реалії, а на внутрішнє бачення митця. Він стверджував, що художник має передавати не зовнішній світ, а внутрішню ясність людини.

За Ор'є, символіст – це не відображувач природи, а «експресивний провидець», який розкриває глибші сенси реальності через символи, що мають інтелектуальну або духовну суть.

На відміну від літератури, символізм у візуальних мистецтвах не мав чітких меж або єдиної естетики.

Символісти мали спільні ідеї, але не спільний стиль. Це підтверджує, що символізм – це не стільки стиль, скільки спосіб мислення, з фокусом на суб'єктивному, особистому, метафізичному.

Використання терміну «symbolist» часто було формальним або механічним, і що багато художників, яких називали символістами, ніколи не позиціонували себе так [6, 13].

На відміну від класичного мистецтва, де алегорія чітко відповідала конкретному змісту, символ у символізмі є багатозначним і не має фіксованої інтерпретації. Наприклад, у класицизмі фігура жінки з терезами – алегорія справедливості. У символізмі ж жінка може бути втіленням водночас краси, загрози, натхнення або смерті – все залежить від контексту. Це означає, що символ не «вказує», а «натякає» – запрошує глядача до індивідуального осмислення.

Символ у творах символістів виконує різноманітні функції: емоційну, містичну, філософську та інтуїтивну. Він передає внутрішній стан, вказує на інший, сакральний вимір буття, виражає ідеї про сенс життя, смерть, душу, буття, викликає не розуміння, а відчуття, резонанс.

Особливу роль символ відіграє у формуванні наративу твору. Символістська картина – це не оповідь, зосереджена на сюжеті, а відтворення настрою. Наприклад, у творах Оділона Редона обличчя, очі, фантастичні істоти не мають буквального значення – вони є еманацією внутрішнього бачення, викликаного сном, підсвідомістю, духовним пошуком. Гюстав Моро у своїх міфологічних образах кодує цілі всесвіти смислів.

Символізм не лише виражає естетичні ідеали, а й торкається глибинних психологічних структур.

Приклади:

— «Едіп і Сфінкс» (Г. Моро) — символ випробування, межі знання (див. Додаток 1, рис. 1.1.).

— «Бачення після проповіді. Боротьба Якова з ангелом» (П. Гоген) — духовне бачення, містичне натхнення (див. Додаток 1, рис. 1.2.).

— «Поцілунок» (Г. Клімт) — єднання, трансцендентна любов, краса і смерть (див. Додаток 1, рис. 1.3.).

Таким чином, символ у символістському мистецтві – це інструмент для духовного переживання світу, форма невимовного, шлях до сакрального.

Основні принципи символічної образності:

1. Відхід від натуралізму. Художники-символісти свідомо відмовлялися від точного відтворення зовнішнього світу, надаючи перевагу створенню образів, що несуть символічне навантаження . Їхні полотна стали концентратом емоцій та ідей, де кожен елемент композиції мав глибинне значення.

2. Синтез мистецтв. Символісти прагнули до синтезу всіх видів мистецтва, намагаючись створити цілісну художню систему. Ця тенденція відображалася в їхньому підході до використання символів, які мали бути зрозумілими як у живописі, так і в літературі, музиці та театрі

3. Містичність та духовність. Центральною темою символістського мистецтва стала духовна реальність, що приховується за матеріальним світом Символи служили мостом між видимим і невидимим, земним і трансцендентним [5, 79].

Європейські символісти широко використовували природні елементи як носії символічних значень:

— кипариси – символ скорботи, смерті та вічності;

— троянди – символ кохання, краси та швидкоплинності життя;

— лебеді – символ чистоти, духовної трансформації;

— дерева – символ життєвої сили, зв'язку між небом і землею.

Також, активно використовували міфологічні сюжети для передачі універсальних тем: Сфінкс – символ таємниці та загадки буття; сирени – символ спокуси та небезпечної краси; кентаври – символ двоїстості людської природи; химери – символ фантазії та несвідомого.

Релігійні символи: Ангели – посередники між божественним і земним; хрест – символ жертви та відродження; лілії – символ чистоти та невинності; вода – символ очищення та духовного народження [8, 135].

Технічні особливості символістського живопису:

1. Колористичні рішення. Символісти розвинули особливий підхід до кольору, розглядаючи його не як засіб імітації дійсності, а як самостійний символічний елемент. Вони надавали перевагу приглушеним тонам, складним кольоровим гармоніям, що створювали атмосферу таємничості та медитативності.

2. Композиційні принципи. Композиції символістів часто будувалися за принципом музичних творів, з повторюваними мотивами та ритмічними структурами. Це відображало їхнє прагнення до синтезу мистецтв та створення «візуальної музики».

3. Техніка виконання. Багато символістів експериментували з різними техніками, поєднуючи живопис з графікою, використовуючи пастель, літографію та інші засоби для досягнення особливих візуальних ефектів.

Символізм справив величезний вплив на формування модернізму в європейському мистецтві. Принципи символічної образності, розроблені художниками кінця XIX століття, стали основою для розвитку експресіонізму, сюрреалізму та інших авангардних течій XX століття.

Символістський живопис розвивався в тісному зв'язку з літературою символізму. Творчість Стефана Малларме, Поля Верлена, Артура Рембо надихала художників на пошуки нових засобів виразності. Особливо важливим було взаємодія з музикою. Композитори – символісти, такі як Клод Дебюссі та Моріс Равель, створювали музичні еквіваленти візуальних символів, що сприяло формуванню цілісної естетичної концепції епохи.

Роль символу в образній системі європейських художників-символістів виявилася революційною для розвитку мистецтва. Символ перестав бути простим знаком чи алегорією, перетворившись на складний багатозначний

образ, здатний передавати найтонші відтінки людських переживань та філософських ідей.

Європейський символізм створив універсальну мову образів, що поєднала різні національні традиції в єдину художню систему. Ця система базувалася на глибокому розумінні символічної природи мистецтва та його здатності розкривати приховані аспекти реальності.

Спадщина символістів продовжує впливати на сучасне мистецтво, нагадуючи про незмінну силу символу як засобу художнього пізнання світу. Їхній досвід показує, що справжнє мистецтво здатне створювати образи, які виходять за межі часу та культурних кордонів, звертаючись до найглибших пластів людської свідомості.

Висновки до першого розділу

Символізм виник не як раптове явище, а як результат глибоких історичних, культурних, філософських і психологічних трансформацій, що відбувалися в Європі протягом XIX століття. Його поява стала відповіддю на кризу раціоналізму, індустріалізації та матеріалізму, які, попри свій прогресивний характер, призвели до відчуження особистості, втрати духовних орієнтирів і глибокого екзистенційного занепаду. У цьому контексті символізм постає як спроба повернути мистецтву його сакральну, метафізичну функцію, здатність проникати в глибини людської душі, відкривати невидиме, трансцендентне.

Філософські ідеї Шопенгауера, Ніцше, а згодом і психоаналітичні відкриття Фройда та Юнга, стали інтелектуальним підґрунтям символізму. Вони змінили уявлення про людину, її свідомість і мистецтво, відкривши нові горизонти для творчого самовираження. Символ став не просто художнім прийомом, а ключем до розуміння несвідомого, архетипів, глибинних переживань.

Юнг був тією людиною, яка зробила надзвичайно великий внесок у розвиток і зміну ракурсу всього мистецтва, сам того не розуміючи. Саме Юнг

відкриваючи світові арт-терапію, як метод запропонував активне письмо, вільне малювання. Цими техніками він пропонував не відтворювати те, що вже і так відомо а дати можливість своїй підсвідомості і несвідомому проявитися.

Це дуже відгукнулося художникам, вони вийшли за межі ідеальної картинки, за межі канонів і прийнятості, їхні картини все більше і більше говорили про те, про що мовчать сотні людей, але відчувають. За Юнгом, це процес розпізнавання символу. Це новий погляд на мистецтво загалом, де художник вже не просто зображує, а проявляє те, чого не існує на поверхні, але що розуміє кожен.

Символісти відмовилися від прямого зображення дійсності, натомість створювали багатозначні образи, що апелювали до інтуїції, емоцій, внутрішнього досвіду. Вони прагнули не відтворити світ, а створити нову реальність — поетичну, містичну, насичену алюзіями й метафорами. Митець у символізмі — не спостерігач, а пророк, провидець, який відкриває приховані істини буття.

Цей напрям охопив не лише літературу, а й живопис, музику, театр, ставши основою для подальших модерністських течій — експресіонізму, сюрреалізму, абстракціонізму. Символізм зруйнував канони академічного мистецтва, утвердивши ідею індивідуального стилю, внутрішньої свободи митця, пошуку нових форм і сенсів.

Символізм у живописі сформувався як відповідь на потребу мистецтва передавати не зовнішню реальність, а внутрішній світ людини. Він не був єдиним стилем, а радше способом мислення, що прагнув до вираження духовного, інтуїтивного й метафізичного через багатозначні образи. Символ у цьому контексті став не фіксованим знаком, а засобом натяку, емоційного резонансу та особистого осмислення. Символісти відмовилися від натуралізму, тяжіли до синтезу мистецтв, використовували міфологічні, релігійні та природні мотиви, створюючи нову художню мову. Їхній внесок став фундаментом для модерністських течій XX століття й досі впливає на сучасне мистецтво.

Таким чином, символізм – це не лише художній напрям, а культурний феномен, що відобразив глибокі зрушення в світогляді європейської людини на межі століть. Він став містком між традиційним мистецтвом і новітніми пошуками XX століття, залишивши по собі потужну спадщину, яка й досі надихає митців і мислителів.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ-СИМВОЛІСТІВ

2.1. Символізм у французькому живописі: Гюстав Моро, Пюві де Шаванн, Оділон Редон

Франція стала колискою символізму, і саме у французькому живописі сформувалися основні естетичні, філософські та стилістичні риси цього напряму. Троє художників – Гюстав Моро, Пюві де Шаванн та Оділон Редон – заклали фундамент образного мислення символізму, кожен з них представляв унікальне бачення символічного світу.

У першій половині XIX століття провідними напрямами залишалися романтизм та неокласицизм, однак поступово художні погляди почали змінюватися. Митці як Гюстав Курбе та Жана-Франсуа Мілле виступили проти усталених традицій, що прославляли ідеалізовані образи великих історичних постатей та міфологічних героїв. Вони закликали до правдивого, реалістичного зображення простих людей і буденного життя, створюючи мистецтво, яке відповідало демократичним прагненням Франції.

У другій половині XIX ст. зароджується імпресіонізм. Втомившись від суворих академічних правил, художники, серед яких Клод Моне та Огюст Ренуар, започаткували новий стиль. Їхні роботи переважно швидко написані пейзажі на відкритому повітрі – вирізнялися легкістю, яскравістю та відсутністю ідеальної завершеності, що одразу викликало критику. Попри опір офіційних інституцій, митці організували незалежну виставку, де представили свої світлі й мрійливі полотна.

Подібні процеси відбувалися і в літературі. Французькі письменники середини та другої половини XIX століття пережили власну революцію. Символістичний рух, що виник саме в літературі, хоч і був характерним для Франції, мав тісні зв’язки з творчістю американського готичного автора Едгара Алана По. Хоча По помер у 1848 році, його твори, перекладені французькою, стали важливим джерелом натхнення для Стефана Малларме, Шарля Бодлера та Артюра Рембо, трьох поетів, які визначили обличчя епохи

символізму. Символісти в образотворчому мистецтві були знайомі з творчістю цих діячів. Вони також спілкувалися з поетами й письменниками, брали участь у салонах, виставках і маніфестах. Так, Моро і Редон були шанованими постатями серед поетів, а Малларме навіть писав есе про живопис. Цей міждисциплінарний діалог був ознакою доби, де синтез мистецтв став нормою.

Твори Моро, Шаванна і Редона не лише були візуальними творами, а й ставали простором для філософського споглядання. Вони пропонували не відповідь, а запитання. Глядач, потрапляючи в їхній світ, мусив зупинитися, відчути, осмислити. Саме тому ці картини часто порівнювали з поезією – вони не були ілюстраціями, а емоційними структурами.

Редон писав: «Мій малюнок – це не те, що я бачу, а те, що я відчуваю». Ця фраза могла б бути маніфестом усього символістського мистецтва. Для нього образ – це не форма, а енергія. Не зовнішній вигляд, а внутрішня вібрація.

У творчості символістів також спостерігається глибока повага до класичної культури. Вони не відмовлялися від античності, а переосмислювали її. Орфей у Моро – це не герой міфу, а символ митця, що втрачає свою любов. Європейська культурна пам’ять ставала матеріалом для глибоко особистої інтерпретації.

Гюстав Моро (1826–1898) звертався до міфологічних і біблійних сюжетів, надаючи їм складного, багатошарового значення. Його картини вирізняються деталізацією, орнаментальністю, блиском, театральністю. Він створював героїнь, які поєднували еротизм і загрозу, таких як Саломея чи Сфінкс, що стали ключовими символами епохи. Моро бачив у міфах відображення глибинних психологічних станів і людських архетипів.

Не без присмаку ілюстративності, але й не без наявності містично забарвлених образів його твори більш схильні до літературної сюжетності, але не позбавленого майстерності надзвичайно потужно передавати атмосферу ірреальності, потойбічності, як це втілено в роботах «Об’явлення», «Троє

волхвів», «Янголи в Содомі», «Христос у Гефсиманському саду», «Саломея» [10, 73].

Моро надавав перевагу використанню золота, створенню фантастичних, майже сюрреалістичних декорацій і часто звертався до образів фатальних жінок. У багатьох його провокаційних картинах постають спокусливі та могутні жіночі постаті з історії та міфології. Нові роботи митця користувалися популярністю на виставках Салону, проте водночас викликали чимало критики. Один із рецензентів назвав його полотна «хаотичною сумішшю безіменних деталей, виконаних із фанатичною ретельністю», а інший зауважив, що вони «надмірно перевантажені деталями, доведеними до крайності». Сам художник пояснював, що його справжня мета полягала не у відтворенні людських пристрастей, а у візуалізації «внутрішніх осяянь інтуїції, які мали щось божественне у своїй уявній незначності та відкривали магію, навіть небесні перспективи».

Картина «Едіп і Сфінкс» – одна з ключових робіт Ґюстава Моро і водночас програмний твір європейського символізму. Вона не просто ілюструє античний міф, а перетворює його на психологічну й філософську драму про зустріч людини з таємницею, страхом і власною долею.

Античний міф відомий: Сфінкс зупиняє подорожніх і вбиває тих, хто не може відгадати загадку. Едіп – єдиний, хто відповідає правильно. Але Моро не зображає момент перемоги. Він показує момент напруженої зустрічі, коли відповідь ще не пролунала. Це принципово: художника цікавить не результат, а екзистенційна пауза – мить між життям і смертю, знанням і незнанням.

Композиція максимально стиснена й драматична: Едіп стоїть вертикально, вперто, майже нерухомо. Сфінкс притискається до нього тілом, лапами, поглядом – агресивно і водночас еротично. Їхні тіла утворюють замкнений вузол, де: чоловіче – раціональне, людське, свідоме; жіноче-звірино-божественне – хаос, інстинкт, несвідоме.

Це не бій мечів – це двобій поглядів і волі. У Моро Сфінкс – не просто чудовисько. Це втілення несвідомого, жіночої сексуальності, смерті й бажання водночас, загадки, яку не можна знищити – лише пройти.

Вона майже зливається з тілом Едіпа, що важливо: загадка не зовні, вона впивається в людину, торкається її тіла, її страхів. Едіп у Моро – не переможець у класичному сенсі. Він: напружений, зосереджений, самотній.

Його обличчя – не радість, а внутрішня рішучість. Він дивиться Сфінксу в очі – і це ключове: людина стає людиною в момент, коли не відводить погляду від жаху. Тло картини темне, кам'янисте, майже мертве. Тіла загиблих подорожніх ледве помітні – вони не в центрі, але їхня присутність відчувається.

Для символізму ця картина – маніфест: «Мистецтво не пояснює, а ставить загадку. Людина не перемагає таємницю – вона проходить крізь неї. Знання пов'язане з тілом, страхом, смертю, сексуальністю».

У цьому сенсі Едіп Моро – не герой античності, а модерна людина, яка вперше наважується подивитися в темряву без ілюзій. «Едіп і Сфінкс» – це не про правильну відповідь. Це про мужність зустріти питання, яке може тебе знищити. Сфінкс не питає – він випробовує. А Едіп перемагає не силою, а здатністю витримати погляд істини.

Гюстав Моро залишався відданим своїй творчості до останніх днів життя. У фінальний період він викладав у Королівській школі образотворчих мистецтв, де здобув славу пристрасного наставника молодих митців. Серед його учнів були майбутні видатні художники Анрі Матісс та Жорж Руо. Вплив Моро можна вважати важливим чинником у становленні яскравого, хоча й короткотривалого руху фовістів. Окрім того, його символістичні роботи стали джерелом натхнення для Андре Бретона та Сальвадора Далі – ключових постатей сюрреалізму, який набув широкої популярності після Першої світової війни.

Пюві де Шаванн (1824–1898), навпаки, прагнув до гармонії, спокою і класичної рівноваги. Його твори відзначаються площинністю, стриманістю

кольорів, декоративністю. Шаванн створював умовні, узагальнені образи, які передавали загальні ідеї – гармонії людини й природи, вічності, пам’яті. Він був духовним предтечею модерну й сильно вплинув на митців початку XX століття.

Його творчість посідає проміжне місце між академічною традицією, символізмом і раннім модернізмом, формуючи особливу естетику узагальнення, спокою та позачасовості. На відміну від імпресіоністів або реалістів, Пюві де Шаванн не прагнув фіксації миттєвого враження чи соціальної критики; його мистецтво спрямоване на створення узагальнених образів людського існування.

Показовою для розуміння його художнього методу є картина «Бідний рибалка» (див. Додаток 1, рис. 1.4.).

Сюжет полотна доволі простий: перед глядачем постає худорлявий рибалка біля води, поруч із ним стоять двоє дітей. У композиції немає ознак дії чи драматичного розвитку. Така відмова від подійності є свідомим вибором митця: історія не розгортається, а зупиняється, перетворюючись на стан.

Рибалка не виглядає ані жертвою, ані героєм. Він постає узагальненою людською постаттю, позбавленою індивідуальних психологічних характеристик. Діти, що його супроводжують, не символізують конкретну надію чи прорив у майбутнє, а радше акцентують на тривалості та циклічності людського існування.

Композиція вирізняється фронтальністю, статичністю та врівноваженістю. Простір побудований без глибокої перспективи, що наближає картину до принципів монументального живопису й настінних панно. Фігури розташовані так, що не створюють активної взаємодії, а лише співіснують у спільному, сповільненому середовищі.

Така побудова композиції знімає напруження та відмовляється від ілюзії «вікна у реальність». Картина постає не як життєва сцена, а як своєрідна візуальна формула стану.

Колористичне рішення побудоване на приглушеній, майже монохромній гамі. Кольори здаються навмисно «знебарвленими», що створює ефект часової дистанції та емоційної стриманості. Форми спрощені, контури чіткі, без деталізації, яка могла б викликати сильну емпатичну реакцію глядача. Колір і форма працюють не на вираження емоції, а на стабілізацію образу.

Вода може бути інтерпретована як метафора часу та плину життя; фігура рибалки – як образ людини, що перебуває між працею, виснаженням і відповідальністю; діти – як знак продовження життя без гарантії змін. Проте жоден із цих елементів не нав'язує однозначного тлумачення, що відповідає загальній естетиці художника.

«Бідний рибалка» демонструє принципову відмову Пюві де Шаванна від як драматичного романтизму, так і від критичного реалізму. Саме ця відмова зробила його творчість важливою для подальшого розвитку модернізму. Його вплив визнавали Анрі Матісс, Пабло Пікассо та художники декоративно-монументального напряму початку XX століття.

«Священний гай, улюблений музами» (1884) – це твір, у якому Пюві де Шаванн формулює власне розуміння культури як простору гармонії, споглядання і спадкоємності.

Особливості твору – античні мотиви без конкретного міфологічного сюжету; фігури як узагальнені типи (музи, поети, мислителі); простір позбавлений історичної конкретики.

Картина репрезентує ідею культури як тривалого стану, а не як історичної події.

Оділон Редон (1840–1916) – художник внутрішніх видінь, снів і фантазій. Його чорно-білі літографії, а пізніше – яскраві пастелі, створювали інтимний простір несвідомого, наповнений очима, міфічними істотами, квітами, символами. Редон вважав, що мистецтво має «робити видимим невидиме» [2, 241].

Його підхід був найближчим до філософії символізму як мови інтуїції, сну й мрії. Велику роль у його творчості відіграла літературна практика

символізму: після ілюстрування «Квітів зла» Ш. Бодлера та кількох персональних виставок він опинився в центрі уваги Гюїсманса, Малларме й інших письменників-символістів. Згодом його полотна набули неповторного й самобутнього вигляду, адже вже не були ілюстраціями поширених сюжетів, а являли собою внутрішньо-містичні осяяння митця.

Оділон Редон – один із найвизначніших та найоригінальніших художників-символістів. Його літографії, часто створені на основі попередніх рисунків, слугували засобом розширення аудиторії та послідовного опрацювання окремих тем чи літературних творів.

Згодом Редон поступово перейшов до більш барвистої палітри: його пастелі й олійні роботи стали насиченими кольорами, здебільшого складалися з портретів і квіткових натюрмортів. У пізній період він звертався до японізму, а також приділяв увагу плоским абстрактним орнаментам і декоративним ансамблям.

Редон мав значний вплив як на своїх сучасників, серед яких Поль Гоген, так і на митців наступних поколінь, зокрема Марселя Дюшана. Його літографії та «нуари» особливо приваблювали письменників-символістів того часу, а також пізніших сюрреалістів завдяки їхнім химерним і фантастичним сюжетам, що поєднували наукові спостереження з незвичайною уявою.

Однією з провідних тем у творчості Редона була відсутність голови чи тіла. Відсічена голова, яка часто зображувалася у вільному плаванні або ж зведена до одного ока, символізувала прагнення символістів звільнитися від обмежень буденного світу й досягти вищого рівня свідомості.

Розглянемо картину Редона «Закриті очі». На ній постає фігура із заплющеними очима, оголеними плечима та густим темним волоссям, що ніби виринає з морських хвиль. Мотив закритих очей був особливо близький митцеві: він уособлював таємницю, мрію, медитацію та внутрішнє життя. Водночас цей символ міг означати й смерть, яку символісти трактували як остаточну втечу від реальності та земних обмежень свідомого існування (див. Додаток 1, рис. 1.5.).

«Закриті очі» стали вирішальним етапом у творчості Редона, адже саме з цієї роботи він уперше звернувся до кольору. Полотно було створене на основі попереднього малюнка вугіллям із тим самим сюжетом, проте тут художник застосував стриману палітру. Використовуючи тонкі мазки олійної фарби, він досяг напівпрозорого, майже ефірного ефекту, а бліді відтінки та композиція у три чверті нагадують мармурові портретні бюсти епохи італійського Відродження.

Ця робота стала своєрідною символістською іконою (першим твором Редона, придбаним великим французьким музеєм у 1904 році) і, ймовірно, зображує його дружину Каміллу Фальте. Водночас невизначеність статі постаті підкреслює її відстороненість від матеріального світу. Тема андрогіна була особливо популярною серед символістів, адже асоціювалася з духовною сферою та подвійною природою образу (як приклад — жіночні риси у зображеннях Святого Іоанна в роботах Леонардо). Ефірний простір навколо постаті створює відчуття безмежності, а загальний настрій полотна передає стан спокою та умиротворення [1, 171].

Навіть біблійні сюжети у творчості Редона набувають унікального, містично-ірреального характеру, постаючи радше як натяки чи символічні тіні божественного світу. Це видно у його картинах «Уявна фігура (Воскресіння Лазаря)», «Боротьба Якова з янголом», «Дві фігури, що втікають (Адам і Єва)», «Похилий янгол», «Святий Георгій і дракон», «Крилата людина (Грішний янгол)», «Іоанн Хреститель (Синя туніка)» та інших. Подвійні назви цих робіт підкреслюють багатошаровість їхнього змісту й внутрішнього бачення митця. Кожен із цих художників розробляв власну образну мову, але всі вони зійшлися в одному: реальність – лише поверхня, за якою приховано істинне буття. Символ у їхніх картинах стає не ілюстрацією, а медіатором між світом видимим і світом прихованого змісту.

Підсумовуючи, можна сказати, що французький символізм був одночасно інтелектуальним, емоційним, духовним. Він створив простір для нових художніх форм і світоглядних пошуків.

2.2. Бельгійська та нідерландська школи символізму: Фернан Кнопф, Ян Тороп

Бельгійська та нідерландська школи символізму стали своєрідним синтезом французької естетики, німецької філософії та місцевої духовної традиції. У цих школах символізм отримав більш психологічне, містичне, а подекуди й релігійно-духовне забарвлення.

Фернан Кнопф (1858–1921) – один із найвідоміших представників бельгійського символізму. Його стиль вирізняється витонченістю, елегантністю, глибиною внутрішнього змісту. Кнопф створював образи, наповнені меланхолією, мовчазною тугою, вічною жіночністю. Однією з головних тем його творчості була пам’ять – особиста, культурна, метафізична. Його картини часто населені білими обличчями, фігурами, що ніби пливуть у тумані часу [1, 151].

Особливу роль у творчості Кнопфа відігравала його сестра Маргарита, яка стала прообразом багатьох його жіночих образів. У його картинах образ жінки – це водночас ідеал краси, і відображення втраченої гармонії, і символ жіночого демонізму.

На одній із найбільш відомих його робіт «Ніжність Сфінкса» жіноча подоба міфологічної істоти із чуттєвим, вродливим обличчям ніжно обіймає Едіпа, але водночас готова будь-якої миті знищити його своїми хижими лапами леопарда (див. Додаток 1, рис. 1.6.).

У картині «Тваринне почуття» зображено оголену спокусливу жінку, яка уособлює хіть. Вона сидить у напруженому очікуванні на ложі, розташованому між двома колонами, прикрашеними черепами — символами смертного гріха. Кнопфу вдається надзвичайно майстерно передати жіночий демонізм навіть без зовнішніх атрибутів, завдяки символічному розкриттю внутрішньої пекельної сутності. Цей мотив чітко простежується й у його інших роботах, таких як «Чорне волосся (Янгол зла)», «Блакитна шпага», «Медуза, що спить», «Троянди» та інші.

Одним із ключових його творів є картина «Я замкнув двері сам», де художник символічно виражає внутрішній розрив зі світом, вибудовуючи простір власного «я».

Ян Тороп (1858–1928) – нідерландський митець, який починав як імпресіоніст, але згодом прийшов до глибокого символізму, пов'язаного з езотерикою, теософією, східною філософією. Він вірив, що художник має розкривати таємниці Всесвіту через символічні образи. Його творчість вирізняється декоративністю, орнаментальністю, ритмікою ліній, які створюють ефект духовної вібрації [1, 156].

У Торопа світ подано як гармонія духовного та матеріального, а його фігури ніби сплітаються у вічному танці символів – кола, очі, руки, квіти, хвилі. Він активно працював у сфері прикладного мистецтва, графіки, оформлення книг, що наблизило його до модерну. У творах 1890-х років простежується сильний вплив теософської концепції світобудови, а також власне бачення єдності всього живого.

Картина «Три наречені» є однією з найвідоміших робіт Яна Торопа. На полотні зображено три жіночі постаті, фронтально звернені до глядача. Вони майже зливаються з фоном, утворюючи єдиний ритмічний ряд. Картина має композицію сакральної геометрії, що додає їй ефекту іконографічності (див. Додаток 1, рис. 1.7.).

Символізм картини полягає в трьох архетипах жіночої суті:

1. Ліва фігура є світлою, уособлює чистоту, духовний ідеал, невинність.
2. Центральна є образом тілесності, розкутості, еротики.
3. Права фігура є образом зрілості, суворості, фатальності.

Це все є різними проявами жіночності і жіночої суті, яку передає Тороп, заводячи їх в трилогію.

Бельгійський символізм загалом вирізнявся емоційною напруженістю, тяжінням до готики, містики, християнських алюзій. Він значно вплинув на розвиток арт-нуво в Бельгії та Нідерландах, а також на релігійне мистецтво початку XX століття. Художники цієї школи прагнули не лише передати

красу, а й висловити глибокі філософські переживання – про самотність, смерть, вічність, духовне пробудження.

Творчість Кнопфа і Торопа стала візитівкою своїх країн, але водночас – універсальною частиною великої символістської мови Європи. Їхні роботи – це не просто твори мистецтва, а запрошення до внутрішнього діалогу, до пошуку сенсу у світі символів.

2.3. Німецький і австрійський символізм: Франц фон Штук, Густав Клімт

Німецький і австрійський символізм формувався в контексті глибокої філософської та культурної традиції Центральної Європи, в якій домінували ідеї романтизму, містицизму, експресіонізму та фройдизму. У цих регіонах символізм набув виразного естетичного й психологічного забарвлення, втілюючи внутрішні конфлікти особистості, теми підсвідомого, сексуальності, смерті, архетипів. Франц фон Штук і Густав Клімт стали ключовими фігурами цього напрямку.

Франц фон Штук (1863–1928) – один із найвпливовіших художників Мюнхенської школи, що поєднав символізм з елементами модерну, експресіонізму і навіть міфологічного реалізму. Його картини вирізняються драматизмом, напруженістю, глибокими алегоріями та використанням класичної іконографії. Улюблені теми фон Штука – боротьба добра і зла, еротика, покарання, спокуса, героїчні фігури [24, 26].

Найвідоміша його робота – «Гріх» (1893) є втіленням фатальної жіночої сексуальності та гріха. Образ оголеної жінки з обвитої навколо неї змією став одним із найпотужніших візуальних символів того періоду. У цій картині символ функціонує як тригер для архетипічного сприйняття: глядач впізнає історію Єви, але бачить у ній сучасне, багатозначне уособлення страхів і бажань. Єва вже не жертва, вона та, хто впевнено дивиться і не соромиться. Вона стає гріхом. І тут ми бачимо як символізм на прикладі цієї роботи, не просто відтворює реальність, він змінює її, він кидає виклик наративам, які

існували у світі і пропонує свої, ті які вже давно визрівали в соціумі, ті які відчувалися, але про які мовчали. Штук змінює образ Єви, вона перестає бути нещасною в своєму Гріху вона стає вільною і впевненою (див. Додаток 1, рис. 8.).

Фон Штук також активно працював як архітектор і дизайнер, створюючи цілісні мистецькі простори (вілла Штук у Мюнхені). Це був приклад синтезу мистецтв, характерного для символістів. Його творчість справила вплив на численних художників, зокрема Василя Кандинського, Альфреда Кубіна.

Він відомий тим, що перетворив біблійні і міфічні образи в реальні символи свого періоду.

«Люцифер» Франца фон Штука (1890) – одна з найвідоміших і найтривожніших робіт європейського символізму кінця XIX століття.

На темному, майже безмежному тлі з'являється монументальна фігура Люцифера, зображена фронтально, по пояс. Його тіло напружене, плечі широкі, руки схрещені або стиснуті, немов у стриманій люті.

Очі – головний акцент картини: палаючі, жовто-червоні, пронизливі, вони дивляться прямо на глядача. Це не погляд спокуси, а погляд сили, яка усвідомлює себе.

Кольорова гама стримана: темні сині, чорні, землисті тони. Світло падає так, що тіло виглядає майже скульптурним, але водночас неживим – ніби закам'янілим.

Це не Люцифер як гротескний демон, а Люцифер як: зосереджена воля; холодна гординя; самотність абсолютної свідомості. Він не кричить, не рухається – він чекає. У цій нерухомості відчувається загроза, але ще більше – трагічна велич.

Фон Штук, як типовий символіст, не ілюструє біблійну історію буквально. Його Люцифер – це архетип падшого світла, втілення модерної людини, яка відкинула Бога, але залишилась наодинці з порожнечею. Тут Люцифер ближчий до ніцшеанського типу – гордого, сильного, але приреченого на ізоляцію.

Кінець XIX століття – час кризи віри, моралі та традиційних смислів. У цьому сенсі «Люцифер» фон Штука відображає страх перед свободою; показує ціну самобожествлення; передчуває катастрофи XX століття.

Це картина не про диявола, а про людську свідомість, яка більше не має зовнішнього центру. Люцифер у фон Штука – не спокусник, а символ граничної самотності сили. І в цьому особливість його творчості, він змінює погляд на образ [24, 28].

Густав Клімт (1862–1918), засновник Віденської сецесії, є однією з найяскравіших постатей австрійського символізму. Його мистецтво поєднало декоративність, еротизм, золото, орнамент і глибокий психологізм. Він створив власну систему символів, в якій ключову роль відіграє жіноче тіло, як втілення життєвої енергії, краси, еротизму та смерті.

Картина «Поцілунок» (1907–1908) – шедевр модерну і символізму – втілює ідею злиття кохання, еротики та трансцендентного спокою. Інші відомі роботи Клімта, як-от «Юдиф», «Даная», «Надія», відкривають глядачеві складну систему символів, що черпає натхнення з античної міфології, Біблії, психоаналізу (див. Додаток 1, рис. 3).

Клімт часто працював із темою смерті, занепаду, занурення в темні сфери несвідомого. Його картини – це діалог із глибинними страхами і бажаннями людської психіки. Його стиль має гіпнотичний ефект завдяки поєднанню орнаменту, золота, тілесності і тиші [15, 91].

Картина Густава Клімта «Поцілунок» є одним із найвідоміших творів європейського модернізму початку XX століття.

У центрі полотна зображена пара, тісно з’єднана в обіймах. Фігури майже зливаються в одну форму, а навколишній простір практично відсутній. Золотий фон не створює реального середовища, а радше ізолює пару від зовнішнього світу. Це підкреслює, що головною темою є сам момент близькості, а не подія чи сюжет.

Використання золота надає картині особливого звучання. З одного боку, воно відсилає до церковного мистецтва та ікон. З іншого – золото підкреслює

цінність людського почуття. Таким чином Клімт показує кохання як щось піднесене й значуще, майже сакральне.

Чоловіча і жіноча фігури відрізняються за характером орнаменту:

— у чоловіка переважають прямі лінії та геометричні форми;

— у жінки – круглі, м’які, рослинні мотиви.

Ці відмінності не протиставляють героїв, а доповнюють одне одного, створюючи образ гармонійного союзу.

Жінка зображена із заплющеними очима, що свідчить про довіру та внутрішню зосередженість. Чоловік ніжно схиляється до неї. Поцілунок не виглядає різким або пристрасним – це спокійний, тривалий момент єднання. Картина передає не дію, а стан.

«Поцілунок» можна трактувати як образ любові, у якій людина тимчасово забуває про зовнішній світ і зосереджується на іншому. Це не побутова сцена, а узагальнений символ близькості, довіри й взаємного прийняття.

Картина Клімта «Поцілунок» поєднує декоративну красу і глибокий зміст. Вона показує кохання як особливий стан єдності, у якому тілесне і духовне не розділяються, а існують разом. Саме ця простота образу й універсальність теми роблять твір зрозумілим і актуальним для різних поколінь [60].

Німецький і австрійський символізм значно розширили межі цього напряму, ввівши в нього елементи експресіонізму, психології, театру. У цих регіонах символізм не був втечею від дійсності – навпаки, це було її глибоке переосмислення через архетипи, сни, образи.

Творчість Франца фон Штука та Густава Клімта доводить, що символ може бути не лише інструментом естетичного переживання, а й засобом філософської рефлексії, духовного пошуку і візуального одкровення. Художник може змінювати символ, впливати на нього, та відтворювати новий погляд на реальність. І це є моментом справжнього народження художника, де

він перестає бути носієм канонічного образу, а починає створювати власний, той який схований у підсвідомості багатьох людей, але ще не був відтворений.

2.4. Вплив символізму на українське мистецтво початку XX століття

На початку XX століття українське мистецтво активно інтегрувалося у загальноєвропейський – художній процес, зокрема, переймаючи і переосмислюючи ідеї символізму. Цей вплив став особливо помітним у творах живопису, графіки, театрального мистецтва, літератури, а також в архітектурі та декоративному оздобленні.

Українські художники початку XX століття прагнули вийти за межі академічного реалізму, шукали нову мову вираження, здатну передати внутрішні переживання, національний дух, сакральність буття. У цьому пошуку символізм став для них однією з головних опор.

Михайло Жук (1883–1964) український художник, графік, письменник, педагог. Його роботи вирізняються витонченістю, увагою до декоративної лінії, поетичністю та глибокою символічністю. Він поєднував елементи українського фольклору з європейськими стилістичними впливами, зокрема сецесією та символізмом. Його жіночі образи – це мрійливі, інтимні, часто трагічні постаті, сповнені емоційної напруги та містики. Жук також залишив вагомий слід у розвитку української книжкової графіки.

Панно «Чорне і біле» є одним з визначних творів Михайла Жука, українського художника, створене ним у 1912 році (див. Додаток 1, рис. 9.).

Михайло Жук створив цей твір у 1920-х роках. Велике панно розміром два на три метри виконане на семи аркушах грубого паперу з використанням гуаші, вугілля, пастелі та акварелі. Центральною постаттю став український поет Павло Тичина, який у юності захоплювався живописом, навчався у Чернігівській художній школі й був найкращим учнем Жука. Сам художник, як і його студенти, також мав пристрасть до літератури [20, 48].

У композиції бачимо загадкову сцену: худорлявий юнак із чорним волоссям та чорними крилами грає сумну мелодію на сопілці, а поряд

світловолоса тендітна дівчина з білими крилами повільно проходить повз «велике вікно». Це вікно підкреслюється поясним зображенням фігур і темними лініями, що ділять панно на чотири частини, нагадуючи раму. Навколо них розквітають рослини, а мелодія сопілки ніби переходить від листка до листка, здіймається стеблами до верхівок квітів і, переплітаючись із кольоровими хмаринками чи димом, підноситься в небо. Там вона утворює арку у вигляді незгасаючої свічі – символу душі, спрямованої до пізнання Бога, всесвіту й сенсу життя.

Образ юнака має риси двадцятирічного Павла Тичини, який навчався малюванню в Чернігівській духовній семінарії. «Білий янгол» нагадує Поліну Коновал – доньку поета й драматурга І.О. Вороньківського, перше кохання Тичини. Жук знав історію цього нерозділеного почуття й використав портретні риси своїх учнів, античний міф про Орфея та символіку квітів, щоб передати власне бачення гармонії всесвіту.

У творі «Біле і чорне» співіснують два світи. Білий янгол зображений у статичній позі з молитовно складеними руками, опущеними очима та згорнутими крилами. Попри зовнішню покору, в його образі відчуваються риси жорстокості, відчуженості, рішучості й навіть фанатизму. Поруч чорний янгол, подібний до античного Орфея, грає на сопілці, чарівна музика якої здатна творити дива в природі. Він постає добрим, мудрим і людяним. Його мелодія – це голос душі, що відкидає зло, заздрість, свавілля й хаос, даруючи світ любові, добра та краси. Це образ митця-творця.

Чорний ангел намальований у теплих «добрих» кольорах, а біля Білого – в холодних. Це метафора неоднозначності сприйняття Білого і Чорного.

Юхим Михайлів (1872–1935) – ще один представник покоління, яке активно шукало нові естетичні орієнтири для українського мистецтва. Він працював у напрямі модерну, гравюри та станкового живопису, поєднуючи символістські тенденції з народними мотивами. У його роботах помітне прагнення до глибокої психологічної виразності, особливо у портретах та композиційних сценах [19, 132].

У творі «Душа каменю» Михайлів звертається до архаїчного мотиву одухотвореної матерії. Камінь постає не як інертний об’єкт, а як носій прихованого життя (див. Додаток 1, рис. 10.)

Цей мотив має паралелі з неоплатонічною традицією та архаїчними уявленнями про сакральність природи.

Композиція тяжіє до статичності та замкненості. Масивні об’єми, ущільнена форма, відсутність динамічного руху підкреслюють ідею пригніченого, ув’язненого духу. Колористика стримана, з домінуванням землистих тонів, що посилює відчуття тяжкості та мовчазної напруги.

«Душа каменю» може бути інтерпретована як алегорія людського існування в межах тілесності та історичної обумовленості, де дух змушений перебувати в стані тривалого сну або очікування.

У творі «За завісою життя» ключовим стає мотив завіси як символу межі між видимим і невидимим. Завіса в європейській символістській традиції означає:

— кордон між життям і смертю;

— перехід між емпіричним і трансцендентним;

— обмеження людського пізнання.

Простір у композиції поділений на дві умовні зони, між якими немає чіткої перспективної логіки. Завіса функціонує не як реальний предмет, а як знак порогу. Лінії м’які, але напружені; кольори затемнені, що створює атмосферу приглушеної тривоги.

«Мій сон» є найбільш інтимним і суб’єктивним із розглянутих творів. Сон у Михайліва не є ілюстрацією конкретного сновидіння, а функціонує як простір роботи підсвідомості. Образи фрагментовані, логічні зв’язки між ними порушені, фігури часто позбавлені стабільної тілесності.

Композиція асиметрична, з порушеною масштабністю. Простір нестійкий, наче позбавлений гравітації. Колір може бути контрастнішим, ніж у попередніх роботах, що підкреслює емоційну насиченість і внутрішню напругу.

Сон у Михайліва – це форма істини, альтернативна раціональному знанню, художник фіксує досвід внутрішнього розпаду та самопізнання, де особисте переживання набуває універсального значення.

Олекса Новаківський (1872–1935) – видатний живописець, педагог, один із провідних представників львівської мистецької школи початку XX століття. Його мистецтво позначене високою емоційністю, експресивністю кольору та виразною пластикою. У своїх релігійних та історичних композиціях він активно використовував символи як засіб духовного осмислення дійсності. Його творчість поєднує елементи неоромантизму, символізму та експресіонізму. Однак, важливою темою і акцентом його творчості залишається сакральне мистецтво.

Картина Олекси Новаківського «Пробудження на тлі розп'яття» належить до творів, у яких релігійний мотив використано не для ілюстрації віри, а як засіб осмислення людського та історичного досвіду. Розп'яття тут не є об'єктом поклоніння і не виконує суто сакральної функції. Воно радше слугує знаком крайнього страждання, у межах якого виникає усвідомлення (див. Додаток 1, рис. 11).

Ключовим у цій роботі є саме поєднання двох станів – страждання і пробудження. Важливо, що пробудження не настає після подолання болю і не подається як результат спасіння. Воно відбувається на тлі розп'яття, тобто в ситуації, де біль ще триває і не має очевидного виходу. Таким чином, художник показує свідомість як процес, що виникає не з полегшення, а з неможливості далі залишатися в несвідомому стані.

Образ розп'ятого Христа в цій картині позбавлений традиційної іконної завершеності. Фігура виглядає напруженою і зламаною, простір навколо – нестійким. Це підкреслює, що мова йде не про богословський сюжет, а про узагальнений образ жертви, втягнутої в історію. Христос тут постає як символ страждання, яке не має пояснення і не гарантує справедливого фіналу.

Фігура пробудження не є героїчною. Її рух повільний і важкий, без жесту тріумфу. Пробудження в цьому контексті означає не визволення, а прийняття

реальності такою, якою вона є. Це момент, коли людина або спільнота починає бачити власне становище без ілюзій.

Олександр Мурашко (1875–1919) – один із найталановитіших українських художників початку XX століття, представник київської школи. Його мистецтво поєднує імпресіоністичну техніку з символістською глибиною. Він був тонким психологом, майстром кольору та світла, його портрети та жанрові сцени випромінюють внутрішню напругу й гармонію. Символізм у його творчості проявляється через інтимність сюжетів, увагу до внутрішнього стану людини, використання умовних образів. У його картинах, зокрема «Дівчина в червоному капелюсі» чи «На терасі», ми бачимо поєднання імпресіоністичної техніки з символістською атмосферністю, емоційністю, психологізмом. Мурашко часто звертався до теми самотності, споглядання, внутрішньої краси.

Картина «Благовіщення» Олександра Мурашка належить до тих творів українського мистецтва початку XX століття, у яких традиційний релігійний сюжет стає приводом для ширшого культурного і психологічного осмислення. Звертаючись до добре відомої біблійної теми, художник не прагне відтворити канонічну іконографію чи надати сцені богословської завершеності. Натомість його цікавить сама ситуація зустрічі людини з подією, що змінює її життя (див. Додаток 1, рис. 12.).

На відміну від класичних зображень Благовіщення, де чітко вибудувано ієрархію між небесним і земним, у Мурашка ця межа майже стирається. Ангел не домінує в композиції і не постає як носій беззаперечної сакральної влади. Його поява стримана, майже тиха, що переводить акцент із божественного акту на людське сприйняття звістки. Подія не нав’язується як істина, а переживається як внутрішній досвід.

Образ жінки трактовано без ідеалізації. Вона не зображена в стані екстатичної віри чи страху, а радше в моменті зосередженого роздуму. Її жест і поза передають стан паузи – часу, коли сенс уже окреслився, але ще не став повністю усвідомленим. У цьому контексті Благовіщення постає не як

завершена сакральна дія, а як початок процесу прийняття відповідальності за майбутнє.

Важливу роль у картині відіграє простір. Напіввідкритий інтер'єр, завіса, м'яке світло, що проникає ззовні, створюють відчуття переходу. Благовіщення відбувається не в умовному сакральному середовищі, а в просторі, наповненому повсякденними речами. Це зближує подію з реальним життям і водночас підкреслює її незворотність. Сакральне в цій роботі не протиставляється буденному, а виявляється всередині нього.

Живописна манера Мурашка підсилює це враження. Легкий колорит, відсутність жорстких контурів, певна розчиненість форм створюють атмосферу спокою й внутрішньої напруги без зовнішньої драматизації. Художник не прагне ефектності, його цікавить радше передача стану, ніж сюжетної дії.

У ширшому культурному контексті «Благовіщення» Мурашка відображає характерні для модерної епохи зміни у ставленні до релігійних образів. Сакральний сюжет зберігається, але його сенс зміщується в бік психології та особистого переживання. Для українського мистецтва ця робота є показовою як приклад переходу від ілюстративного трактування біблійних тем до символічного й гуманістичного прочитання, де центральною стає не догма, а людський досвід.

Ці митці утворили ціле покоління художників, які, не відмовляючись від національного, прагнули розвивати українське мистецтво як частину загальноєвропейського культурного процесу. Їхній внесок у розвиток символізму є значущим як на локальному, так і на міжнародному рівні.

Символізм також мав потужний вплив на українських поетів і митців «Молодої музи» у Львові, де літературні ідеї співзвучно відлунювалися в образотворчому мистецтві. У цей період формується український модерн, у якому символістська складова відіграє роль основи – через метафору, символ, міф, духовну візію [11, 208].

Таким чином, символізм став унікальним фільтром, через який українські митці намагалися осмислити сучасність і сформувати нову національну ідентичність. Він дозволив їм говорити не лише про особисте, а й про історичне, вічне, трансцендентне [19, 132].

Український символізм початку ХХ століття – це не копіювання західних моделей, а творче переосмислення. Він поєднав європейську традицію з глибинними пластами української духовності, фольклору, християнської культури, утворивши автентичний мистецький феномен.

Під впливом західноєвропейських митців, які поділяли символістський світогляд, поступово формується індивідуальний стиль Федора Кричевського. Найповніше він проявився у його знаковому триптиху з глибоким символічним змістом під назвою «Життя».

Знайомство з творчістю Джеймса Уїстлера, англійських прерафаелітів та Френка Бренгвіна, що походив із їхнього середовища, згодом вплинуло на вироблення у Кричевського витонченої декоративної манери, помітної, наприклад, у зображенні квітів в офортах та у картині «Беатріче», написаній 1911 року під час його перебування в Італії.

Українські мистецтвознавці відзначають, що особливо близькими за духом для Кричевського були майстри модерну Центральної Європи – швейцарець Фердинанд Ходлер та австрієць Густав Клімт. У Ходлера він знаходив спорідненість у національній тематиці та узагальненості образів, а у Клімта — поглиблену символіку життя, декоративність і яскраву дзвінкість колориту. Варто підкреслити, що своєрідний мистецький діалог із полотнами Клімта («Життя і смерть», 1908–1911) тривав у творчості Кричевського аж до 1920-х років, коли він створив свій відомий триптих «Життя» [20, 43].

Висновки до другого розділу

Символізм у європейському живописі кінця XIX – початку ХХ століття став унікальним явищем, що об’єднав митців різних країн навколо спільного

прагнення до вираження внутрішнього світу людини, духовних пошуків і метафізичних істин. Незважаючи на відсутність єдиного стилю, художників-символістів поєднувала спільна філософія: віра в силу образу-символу, інтуїтивне пізнання, відмова від натуралізму та зовнішньої реалістичності.

Франція стала колискою символізму, де Гюстав Моро, Пюві де Шаванн і Оділон Редон заклали основи нового образного мислення. Їхні твори відзначалися глибинною символікою, зверненням до міфу, сну, інтуїції, а також прагненням до синтезу мистецтв. Моро створював складні міфологічні композиції, Шаванн – споглядальні, узагальнені образи культури, а Редон – фантастичні видіння несвідомого.

Бельгійська та нідерландська школи символізму, представлені Фернаном Кнопфом і Яном Торопом, розвивали теми містики, смерті, еротизму, релігійного екстазу. Їхні твори вирізнялися витонченістю, декоративністю та глибоким психологізмом. Вони активно працювали з алегоріями, архетипами, створюючи складні візуальні системи.

У Німеччині та Австрії символізм набув особливої експресивності. Франц фон Штук і Густав Клімт поєднували символічні образи з декоративністю, еротикою, міфологією та філософськими мотивами. Їхні твори стали передвісниками експресіонізму та сецесії, виводячи символізм на новий рівень естетичної виразності.

Символізм справив значний вплив і на українське мистецтво початку ХХ століття. Українські художники, зокрема Михайло Жук, Петро Холодний, Микола Бурачек, перейняли ідеї символізму, поєднавши їх із національними традиціями, фольклором, релігійною символікою. Це сприяло формуванню модерного українського мистецтва, яке прагнуло не лише відображати дійсність, а й осмислювати її через призму духовності.

Отже, символізм став потужним культурним явищем, що об’єднав митців Європи в пошуках нової мови для вираження глибинних сенсів буття. Його вплив вийшов далеко за межі живопису, охопивши літературу, музику,

театр, і залишив глибокий слід у подальшому розвитку модерністського мистецтва.

РОЗДІЛ 3. ТВОРЧА РОБОТА «ОБРАЗ АРХИСТРАТИГА МИХАЇЛА, ПОКРОВИТЕЛЯ КИЄВА»

3.1 Процес виникнення творчого задуму: пошук художнього образу, вибір техніки

Образ Архистратига Михаїла глибоко вкорінений у культурну та духовну спадщину Києва. Він традиційно вважається небесним покровителем міста, що відображено в численних архітектурних та мистецьких пам'ятках. У сучасному контексті, особливо після подій Революції Гідності та повномасштабного вторгнення Росії в Україну у 2022 році, цей образ набув нового значення – символу захисту, боротьби та національної єдності. Твір створений у період, коли українське суспільство переживає глибокі трансформації, а мистецтво стає засобом осмислення та відображення цих змін. Нам важливо сьогодні відтворювати образи і архетипи нашої колективної свідомості, які вказують на нашу культурну ідентифікацію.

Центральною фігурою композиції є Архистратиг Михаїл, зображений у динамічній позі з мечем і щитом, що символізує активний захист та готовність до боротьби. Позаду нього – стилізоване сонце, виконане в золотистих тонах, яке слугує німбом та підкреслює його божественну природу. На тлі – впізнаваний силует Києва з ключовими архітектурними об'єктами, що вказує на конкретне місце дії.

Архистратиг Михаїл у цьому творі виступає не лише як релігійний персонаж, а й як алегорія національного духу та незламності українського народу. Його образ поєднує традиційні іконографічні елементи з сучасними символами боротьби та захисту. Меч і щит – це не лише атрибути архистратига, а й метафори сили та стійкості перед обличчям загроз.

Золотисте сонце позаду фігури може трактуватися як символ надії, відродження та божественного світла, що веде народ у темні часи. Силуети Києва на тлі підкреслюють конкретний соціальний та географічний контекст, роблячи твір актуальним та глибоко патріотичним.

Композиція «Образ Архистратига Михаїла, покровителя Києва» є яскравим прикладом синтезу традиційної символіки та сучасного соціального контексту. Він не лише відображає моє особисте бачення, а й слугує художнім відгуком на актуальні події та настрої в українському суспільстві. Через поєднання класичних образів та сучасних технік, робота набуває глибокого змісту та емоційної сили, що робить її вагомим внеском у сучасне українське мистецтво.

У даному творі символічна система побудована на поєднанні сакральної символіки, культурних маркерів української ідентичності та алюзій на сучасні події.

1. Архистратиг Михаїл: небесний воїн зі щитом і мечем, знак божественного захисника Києва; символ духовної стійкості й небесного правосуддя; алегорія сучасного оборонця нації у війні, традиційно візуалізується у православному мистецтві як переможець темряви. У сучасному контексті – маркер героїзму, духовної сили, а також посилання до пам'ятника на Майдані Незалежності.

2. Меч і щит: зброя, елементи обладунку, активна боротьба, символ честі, захист правди; у ширшому значенні – метафора опору проти зла та агресії, героїчні архетипи, притаманні як християнській традиції, так і світському патріотичному мистецтву.

3. Золоте коло (сонце / німб): світле коло за спиною героя, німб, знак святості та вибраності. У поєднанні з чорним тлом – це також символ вічного світла, надії. Німб, як знак у християнському іконописі; візуальна алюзія на іконографію Візантії та бароко. Також можлива асоціація із сонцем як джерелом життя й української ідентичності (жовтий колір у прапорі).

4. Код міста: Київ на задньому плані, архітектурні символи столиці – Лавра, Батьківщина-Мати, конкретне географічне закріплення сюжету; Київ як серце державності, духовності, героїчного спротиву, місто як простір історичної пам'яті, осередок культури та національного відродження.

5. Чорно-біла палітра з акцентом золота, монохромна гама з виділенням центрального елемента, боротьба світла і темряви, добра і зла; золото – як символ духовної сили серед хаосу, драматизм чорно-білого як вираз внутрішнього напруження, тоді як золото акцентує значення вибраного образу.

Твір є складною системою знаків, що функціонують на кількох рівнях – релігійному, культурному, соціальному та політичному. Через семіотичний підхід можна побачити, що образ Архистратига Михаїла не лише транслює сакральні сенси, а й працює як візуальний код національного супротиву, надії та непереможності. Авторський синтез символів створює глибокий візуальний текст, актуальний у контексті сучасної української реальності.

У творі я переосмислюю традиційний християнський образ Архистратига Михаїла як оборонця небесного царства. Через графічну мову та символічну палітру Архистратиг постає як покровитель сучасного Києва – не лише міста, а й ідеї свободи, нації, що бореться за своє право на існування.

Ідея була закласти у цей образ особисту позицію: поєднання віри, духовної стійкості та глибокого зв'язку з батьківщиною.

Київ у роботі – не просто тло, а носій значення. Силуети Лаври, Батьківщини-Матері, впізнавані архітектурні риси формують у глядача впевнене відчуття: це про наш час і наше місце.

У сучасних умовах війни Київ часто сприймається не лише як столиця, а як символ незламності. Це розуміння стає ключем до герменевтичного «прочитання» роботи: Архистратиг у ній – це не лише біблійна постать, а й метафора українського спротиву, духовної сили, що стоїть понад земним.

Глядач, знайомий із контекстом російсько-української війни, бачить у цьому образі не лише релігійне послання, а й сучасний архетип Захисника. Саме глядач наповнює твір додатковими сенсами: вогняне небо – як алегорія бомбардувань; золоте сяйво – як надія; зброя в руках Архистратига – як захист не тільки духовний, а й фізичний.

Таким чином, твір стає діалогом – між автором і глядачем, минулим і сучасністю, земним і небесним. сакральний образ перетворюється на універсальний символ часу. Образ Архистратига Михаїла постає як візуальна метафора сучасного буття, в якій поєднані релігія, історія, культура й особистий досвід. Це не просто зображення, а живий текст, що говорить мовою символів – до кожного, хто переживає війну, шукає надію і вірить у силу світла.

3.2. Етапи реалізації задуму

Для даної роботи була обрана графічна техніка виконання дотворк. Дана техніка формує відчуття матеріальної глибини, фактурність, яка підкреслює драматичний образ і підсилює емоційний вплив твору. Матеріали якими виконувалася робота – лайнери чорного кольору, різного розміру на папері. Процес такої роботи є достатньо кропітким.

Техніка Dotwork часто асоціюється з мистецтвом татуювання, проте її витоки сягають значно давніших традицій образотворчого мистецтва. Історично художники застосовували точкове письмо не лише для відтворення градацій світлотіні у чорно-білих зображеннях, але й для створення масштабних кольорових полотен. Метод передбачає нанесення окремих крапок різних кольорів та відтінків, які лише на певній відстані формують цілісну картину, що набуває завершеного візуального вигляду.

У професійному середовищі техніка визначається як універсальний прийом, здатний функціонувати в різних художніх напрямах. У сфері образотворчого мистецтва дотворк також відомий під назвою пуантель. Його характерною рисою є побудова всіх елементів композиції – ліній, площин, тіней та градієнтів – виключно за допомогою точок. При високому рівні майстерності кожна точка наноситься окремо, що зумовлює значну тривалість процесу та потребує виняткової концентрації й терпіння.

Реалізація творчої роботи складається з етапів, які поділяються на:

1. Пошук художнього задуму та первинних ескізів. Першим етапом стала розробка концепції образу Архистратига Михаїла як символу небесного покровительства та захисту Києва. Було створено серію ескізів, у яких здійснювався пошук композиційного вирішення та найбільш виразного силуету. У першому варіанті існувало два образи, що відігравали сюжет світла і темряви, відтворюючи гру добра і зла. Композиція будувалася навколо дії (див. Додаток 2, рис. 1). Було вирішено додати елемент яскравого світла, схожого на сонце, як композиційний центр і символічний акцент на перемозі добра над злом (див. Додаток 2, рис. 2). У процесі роботи опрацьовано положення фігури, динаміку руху та жесту, варіанти композиційної рівноваги, взаємодію образу з міським пейзажем Києва, а також формування світлового акценту за фігурою як емоційного центру композиції. Тому було прийняте рішення прибрати образ зла, залишивши його поза сюжетом. Тепер образ Архистратига Михаїла є образом захисника, переможця, що стоїть на обороні міста, так би мовити, він вже той, поряд з ким немає місця злу (див. Додаток 2, рис. 3). Це і стало фінальною композицією.

2. Пошук колористичного рішення та робота зі світло-холодністю. На основі ескізів було виконано кілька варіантів колористичного вирішення композиції. Основну увагу приділено інтенсивності та формі світлової аури позаду фігури Архистратига, а також співвідношенню темних і світлих площин. У результаті було прийнято рішення використати золоту поталь, як символ сакрального світла та божественної присутності. Робота, загалом є достатньо контрастною з великою кількістю темних частин. Саме вони в контексті символізму, виступають обумовленим злом, від якого захищає місто Михаїл. (див. Додаток 2, рис.3).

3. Перенесення композиції на формат А2. Після затвердження остаточного ескізу композицію було перенесено на формат А2. На цьому етапі уточнено пропорції фігури та архітектурних елементів, підготовлено основу для виконання роботи в техніці дотворк, папір натягнуто на дошку, та підготовлені лайнери різних розмірів (див. Додаток 2, рис. 4).

4. Виконання роботи в техніці дотворк. Робота над темнішими частинами композиції є найкращим початком роботи саме в цій техніці. Адже робота достатньо контрастна, але кропітка і для збереження тонового балансу найкраще йти від темного до світлого, аби мати змогу в процесі урівноважувати різні елементи (див. Додаток 2, рис. 5). Далі, коли найтемніші ділянки роботи задані можна переходити до середнього тону, для цього відстань між крапками збільшується і береться лайнер меншого розміру (див. Додаток 2, рис. 6). Коли основна частина твору вже виконана лайнерами з використанням точкової техніки. Тобто, заданий загальний світло-тоновий критерій картини можна переходити до роботи над деталями. Об'єм, фактура та глибина зображення формувалися за рахунок щільності й ритму точок. Детально опрацьовано образ Архистратига, крила, обладунок, хмарний простір і архітектурні силуети Києва. Однак, тут варто бути обережним і пропрацювати деталі в цій техніці плямами, саме це в результаті дасть змогу передати об'єм. (див. Додаток 2, рис. 7).

5. Робота з золотою поталлю. Після завершення графічної частини було здійснено нанесення золотої поталі на світлову ауру за фігурою. Цей етап підсилив символічний зміст твору та створив ефект божественного сяйва, що неможливо досягти лише графічними засобами (див. Додаток 2, рис. 8).

6. Заключний етап. На фінальному етапі виконано уточнення деталей, вирівнювання тональних переходів та доведення композиції до цілісного завершеного вигляду (див. Додаток 2, рис. 9).

Загалом, робота в даній техніці є дуже цікавим, хоч і довготривалим процесом. Дотворк вимагає підготовки художника, мати напрацьоване око і здатність до роботи площинами. Адже, саме так можна досягнути чистоти і об'ємності картини.

Висновки до третього розділу

У процесі реалізації творчої роботи було доведено ефективність застосування графічної техніки Dotwork (пуантель) як засобу художнього вираження. Використання точкового письма дозволило сформувати

багатошарову фактуру, матеріальну глибину та драматичну виразність образу, що значно підсилює емоційний вплив твору на глядача. Чорні лайнери різного розміру стали основним інструментом для створення композиції, забезпечивши точність та контрольованість кожного елемента.

Ретельно структурований процес роботи, який складався з послідовних етапів – від пошуку художнього задуму та первинних ескізів до фінального доведення композиції – засвідчив важливість системного підходу у створенні мистецького твору. Особливу увагу було приділено концептуальному осмисленню образу Архистратига Михаїла як символу небесного покровительства та захисту Києва. Це надало роботі не лише естетичної, але й глибокої духовно-філософської наповненості.

Колористичне рішення із застосуванням золотої поталі стало ключовим елементом у формуванні сакрального виміру композиції. Золота аура позаду фігури не лише підкреслила світловий акцент, але й створила ефект божественного сяйва, що неможливо досягти виключно графічними засобами. Таким чином, поєднання традиційної графічної техніки з декоративними матеріалами забезпечило синтез візуальної та символічної виразності.

Зображення Архистратига Михаїла постає не просто художнім образом, а знаком небесного захисту та духовної сили, що має особливе значення у контексті культурної ідентичності Києва.

Щодо технічного процесу, то дотворк вимагає підготовки художника, та здатності працювати в цій техніці, а саме створення зображення крапками, аби створити об’єм та зберегти чистоту.

ВИСНОВКИ

У результаті виконання дипломної роботи було здійснено всебічне мистецтвознавче дослідження символізму як одного з найважливіших художніх напрямів кінця XIX – початку XX століття, що сформувався в умовах глибокої духовної, філософської та соціокультурної кризи європейської цивілізації. Проведений аналіз дозволяє зробити розширені узагальнюючі висновки, які охоплюють як теоретичний, так і практичний аспекти дослідження.

Символізм виник не ізольовано, а як закономірна реакція на домінування раціоналістичних і позитивістських моделей мислення, характерних для епохи індустріального прогресу. Розвиток науки, техніки, урбанізації та капіталістичних відносин, попри зовнішній поступ, призвів до втрати цілісного світогляду, відчуження особистості, руйнування традиційних духовних опор. У цьому контексті символізм постає як спроба повернення мистецтву його первинної функції – бути простором духовного досвіду, екзистенційного пошуку та метафізичного осмислення буття. Митці-символісти свідомо відмовляються від прямого зображення дійсності, натомість звертаючись до символу як універсальної мови внутрішніх станів і прихованих смислів.

Філософське підґрунтя символізму сформувалося під впливом ідей Артура Шопенгауера, Фрідріха Ніцше, Анрі Бергсона, а також психоаналітичних відкриттів Зиґмунда Фройда і Карла Ґустава Юнґа. Саме ці концепції змінили уявлення про природу людини, її свідомість і пізнання, відкривши простір для художнього осмислення несвідомого, інтуїтивного, міфологічного. Символ у цьому контексті перестає бути декоративним або умовним знаком — він набуває статусу багатозначного образу, що поєднує індивідуальний і колективний досвід, особисте переживання та архетипічні структури. Митець у символізмі постає як медіатор між видимим і невидимим, між матеріальним світом і трансцендентною реальністю.

Аналіз ролі символу в образній системі європейських художників засвідчив, що символізм не має єдиного формального стилю, проте характеризується спільним типом художнього мислення. Символісти відмовляються від алегорії з її фіксованим значенням і натомість створюють відкриті, багатошарові образи, що провокують індивідуальне тлумачення. Символ у їхніх творах функціонує як засіб емоційного резонансу, інтуїтивного пізнання та духовного переживання, залучаючи глядача до активного творення сенсу.

Дослідження творчості провідних європейських художників-символістів – Гюстава Моро, Пюві де Шаванна, Оділона Редона, Фернана Кнопфа, Яна Торопа, Франца фон Штука та Густава Клімта – показало, що кожна національна школа символізму сформувала власну систему образів і акцентів. Французький символізм тяжів до міфологічної та інтелектуальної рефлексії, бельгійський і нідерландський – до психологічної напруги, містицизму й внутрішньої ізоляції, німецький і австрійський – до тем підсвідомого, еротизму, смерті та боротьби. Попри цю різноманітність, усіх митців об’єднує прагнення подолати межі зовнішньої реальності та створити художній простір, у якому символ стає носієм універсальних екзистенційних питань.

Важливим результатом роботи стало виявлення значного впливу європейського символізму на українське мистецтво початку ХХ століття. Українські митці, зокрема Михайло Жук та інші представники національного модернізму, не просто запозичували символістські прийоми, а творчо переосмислювали їх у контексті власної культурної традиції, фольклору, духовної спадщини та національної ідентичності. Символізм став для українського мистецтва засобом вираження внутрішніх переживань, історичної пам’яті та сакрального виміру буття, сприяючи формуванню нової художньої мови.

Практична частина дипломної роботи – творча робота «Образ Архистратига Михаїла, Покровителя Києва» – підтвердила актуальність

символістського мислення в сучасному художньому процесі. У процесі створення роботи символ був використаний як смислове ядро образу, що поєднує архетипічні, релігійні, історичні та особистісні значення.

Архистратиг Михаїл постає не лише як релігійний персонаж, а як багатозначний символ захисту, духовної сили та колективної пам'яті, що особливо актуально в контексті сучасних культурних і соціальних викликів.

Таким чином, символізм у межах даного дослідження постає не лише як історичний художній напрям, а як масштабний культурний феномен, що відобразив глибинні зрушення у світогляді європейської людини на межі століть. Він став важливим етапом переходу від традиційного мистецтва до модернізму, підготувавши ґрунт для експресіонізму, сюрреалізму, абстракціонізму та інших течій XX століття. Спадщина символізму й надалі зберігає свою актуальність, адже символ як форма художнього мислення залишається потужним інструментом осмислення людини, культури та світу в умовах сучасної цивілізації.

Сама техніка дотвок є непростою у виконанні. Робота в даній техніці є дуже цікавим, хоч і довготривалим процесом, вона вимагає підготовки художника, який повинен мати напрацьоване око і здатність до роботи площинами й розуміння світло-тіньових нюансів. Адже, саме так можна досягнути чистоти і об'ємності картини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія європейського символізму / Упоряд. О. Ільницький. Львів: Літопис, 2003. 320 с.
2. Бєляєва, О. В. Основи композиції та техніки графіки. Київ: Либідь, 2015. 256 с.
3. Боровський А. Д. Символізм і модернізм у мистецтві XX століття. *Мистецтвознавство України*. 2010. № 11. С. 45–58.
4. Владич Л. В. Філософські засади європейського символізму. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2015. Вип. 33. С. 78–92.
5. Гончаренко, Л. М. Історія образотворчого мистецтва: від античності до сучасності. Харків: Основа, 2018. 312 с.
6. Горбачов Д. О. Роль символу в образотворчому мистецтві кінця XIX століття. *Образотворче мистецтво*. 2001. № 3. С. 12–18.
7. Давиденко, Г. Історія зарубіжної літератури XIX – початку XX ст. Київ: Либідь, 2007. 432 с.
8. Зубов В. П. Символізм як мистецький напрям fin de siècle. *Культура України.* 2018. Вип. 61. С. 134–145.
9. Ільницький О. Український модернізм: літературний і мистецький контекст. Київ: Смолоскип, 2011. 340 с.
10. Кашуба М. В. Французький символізм: Гюстав Моро та його школа. *Мистецтвознавчі записки*. 2016. № 29. С. 67-79.
11. Козак І. Сакральна символіка в українському мистецтві. Київ: Дух і Літера, 2016. 280 с.
12. Кочубей Л. Українське мистецтво початку XX століття: символізм та модерн. Київ: Дух і Літера, 2015. 276 с.
13. Кравченко В. Мистецтво модерну в Україні. Київ: Наукова думка, 2017. 280 с.
14. Кушнір І. Б. Символізм у європейській літературі. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2019. 210 с.

15. Лагутенко О. А. Австрійський символізм: Густав Клімт і «Віденський сецесіон». *Студії мистецтвознавчі*. 2019. № 2. С. 89–105.
16. Лановик, М. Історія світового мистецтва. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 2019. 400 с.
17. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття. К.: Либідь, 1997. 224 с.
18. Легенький Ю. Г. Зображення як культура: філософський аналіз: автореф. дис... доктора філос. наук: 09.00.04. К., 1997. 46 с.
19. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини XIX – початку XX ст. К.: Мистецтво, 1989. С. 132.
20. Логвинова О. В. Символістські тенденції в українському живописі початку XX століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 3. С. 45–52.
21. Мельник Л. Філософія мистецтва: від античності до модерну. Київ: Академія, 2018. 360 с.
22. Ніцше, Ф. Так казав Заратустра. Харків: Фоліо, 2010. 384 с.
23. Паламарчук, О. Символ і образ у європейському живописі. Київ: Либідь, 2020. 220 с.
24. Петрова О. М. Бельгійський символізм: Фернан Кнопф та його сучасники. *Мистецтво та освіта*. 2020. № 1. С. 23–31.
25. Руденко, С. Філософські засади символізму. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2021. 250 с.
26. Сидоренко, П. В. Графічні техніки в сучасному мистецтві. Львів: Світ, 2020. 198 с.
27. Соколова, Н. Європейський символізм і українська культура. – Київ: Дух і Літера, 2016. – 280 с.
28. Соколюк Л. Д. Філософські основи символістської естетики. *Естетика і мистецтвознавство*. 2014. Вип. 38. С. 112–125.
29. Стоян С. П. Поняття «символу» та «символічної форми буття мистецтва». *Культура і сучасність*. 2014. № 1. С. 13–18.

30. Стоян С. П. Символізм у теорії та образотворчій практиці романтизму: філософсько-культурологічні аспекти. *Практична філософія*. 2014. № 4. С. 30–38.
31. Стоян С. П. Ф. В. Й. Шеллінг: категорії «символ» та «символізм» у структурі філософії мистецтва. / *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Випуск XXXII. С. 43–51.
32. Стоян С. П. Фр. Шлегель: культурологічний аспект символізму в образотворчому мистецтві / *Вісник НАКККіМ*. 2014. № 1. С. 8–13.
33. Тарасенко Ю. Сучасні графічні практики: від лінеру до цифрової графіки. Одеса: Астропринт, 2021. 190 с.
34. Ткаченко О. Мистецтво XX століття: символізм, модерн, авангард. Харків: Основа, 2019. 300 с.
35. Федорук О. К. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість / Цивілізаційний розвиток людства / С. Кримський, Ю. Павленко. К.: Вид. «Фенікс», 2007. 316 с.
36. Шопенгауер, А. Світ як воля і уявлення. Київ: Основи, 2001. 512 с.
37. Шумка М. Л. Символізм у філософській культурі України: автореф. дис... кандид. філос.. наук: 09.00.08. Львів, 2001. 23 с.
38. Щербань О. О. Твір мистецтва як символічна реальність: автореф.дис... кандидата філос.. наук: 09.00.08. К., 2009. 20 с.
39. Юнг К. Г. Філософське дерево / [пер. з нім. А. В. Гараджи]. К: Академічний проект, 2008. 175 с.
40. Яковенко, Н. Культурна історія України. Київ: Критика, 2018. 420 с.
41. Balakian, A. The Symbolist Movement: A Critical Appraisal. – New York: Random House, 1967.
42. Bown, M. Symbolism and Modern Art. – London: Thames & Hudson, 2015.
43. Cohn, R. The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. – New York: Modern Language Association, 1980.

44. Dijkstra, B. Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture. – Oxford: Oxford University Press, 1986.
45. Druick, D. Odilon Redon: Prince of Dreams. – Chicago: Art Institute of Chicago, 1994.
46. Gibson, M. Symbolism. – London: Phaidon Press, 1995.
47. Goldwater, R. Symbolism. – New York: Harper & Row, 1979.
48. Gustav Moreau Museum [Electronic resource]. URL: http://www.musee-moreau.fr/ (дата звернення: 23.08.2025).
49. Harrison, C. Painting the Century: Symbolism and Modernism. – London: Tate Publishing, 2000.
50. Howard, J. Gustave Moreau and the Reinvention of the Symbol. – Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
51. Johnson, R. Symbolism and the Visual Arts. – London: Routledge, 2010.
52. Odilon Redon catalogue raisonné [Electronic resource]. URL: http://www.odilon-redon.org/ (дата звернення: 23.08.2025).
53. Rimbaud, A. Œuvres complètes. – Paris: Gallimard, 1954.
54. Russell Collection. «Symbolism artists who infused art with deeper meaning». URL: https://russell-collection.com/symbolism-artists/ (дата звернення: 23.08.2025).
55. Sassoon R., Gaur A. Signs, Symbols and Icons : Pre-history to the Computer Age / Sassoon Rosemary, Gaur Albertine. Exeter: Intellect Books, 1997. 191 p.
56. Scheffler I. Art, science, language, ritual / Israel Scheffler. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 217 p.
57. Smith A. D. Ethno-Symbolism and Nationalism. A Cultural Approach / Anthony D. Smith. - New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2009. 184 p.
58. Stanley I., Stuart G. The first idea. How symbols, language, and intelligence evolved from our primate ancestors to modern humans / I. Stanley, G. Stuart. Cambridge: Da Capo Press, 2004. 504 p.

59. Symbolist painters [Electronic resource] WikiArt. URL: https://www.wikiart.org/en/artists-by-art-movement/symbolism (дата звернення: 20.08.2025).
60. Symbols and Sentiments, Cross-cultural Studies in Symbolism. Edited by I. Lewis. – London, New York, San Francisco: Academic Press, 1977. –300 p.
61. Symons, A. The Symbolist Movement in Literature. – London: Heinemann, 1899.
62. VeryImportantLot. «Symbolism - a style in 20th-century art». URL: https://veryimportantlot.com/en/news/blog/symbolism--what-where-when (дата звернення: 20.08.2025).
63. Ives, C. Symbolism in Art. – New York: Metropolitan Museum of Art, 2005.

Додаток 1

Рис.1.1. Гюстав Моро.

«Едіп і сфінкс». 1864

Рис.1.2. П.Гоген «Бачення після проповіді.

Боротьба Якова з ангелом» 1888

Рис.1.3. Г.Клімт «Поцілунок»

1907

Рис.1.4. П.де Шаван «Бідний рибалка»

1879

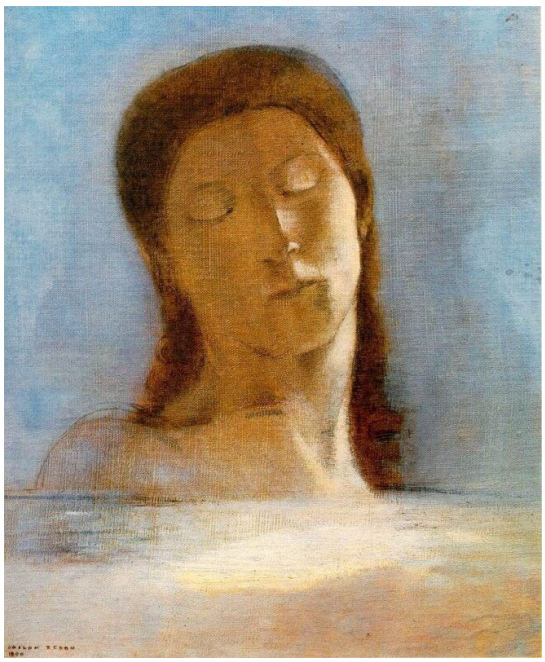

Рис.1.5.О.Редон «Закриті очі»

Рис.1.7.Ян Тороп «Три наречені»

Рис.1.6.Ф.Кнопф «Ніжність Сфінкса»

Рис.1.8.Ф.Штук «Гріх» 1893

Рис.1.9.М.Жук. «Чорне і біле» 1912-1914

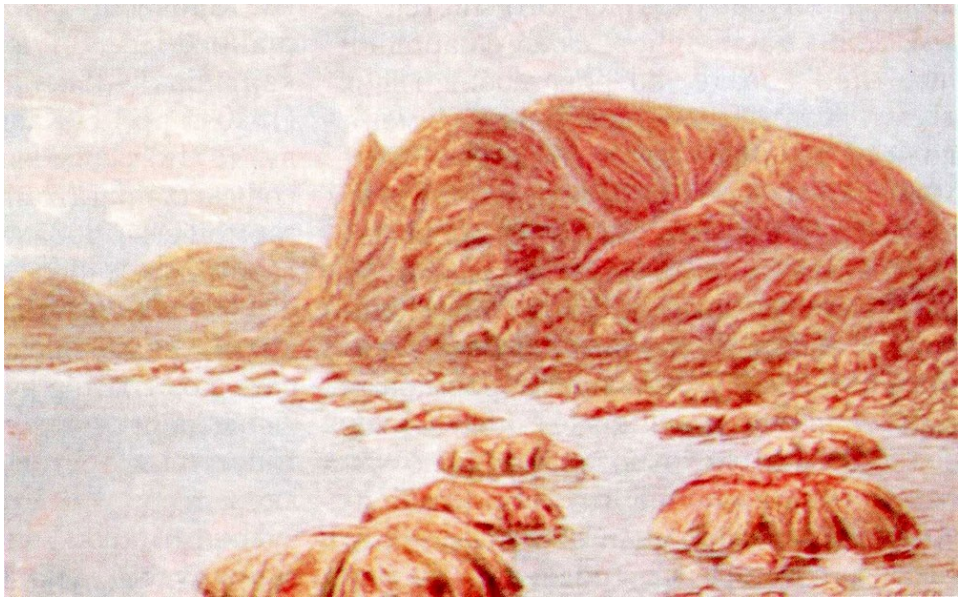

Рис.1.10. Ю.Михайлів. «Душа Каменю» 1916.

Рис.1.11. О.Новаківський.

«Пробудження на тлі розп'яття»1914.

Рис.1.12. О.Мурашко

«Благовіщення» 1909.

Додаток 2

Рис.2.1 .Пошук композиції

Рис.2.2.Робота зі світло-тінню

Рис.2.3 Фінальний ескіз

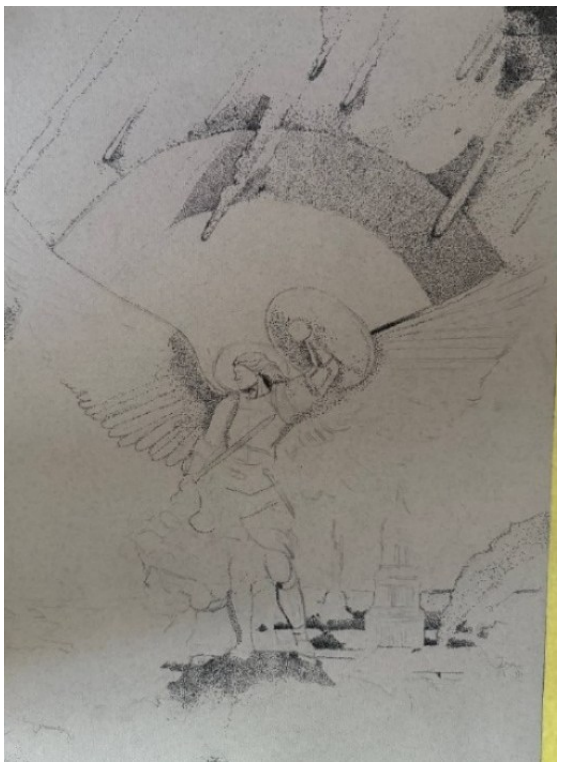

Рис.2.4.Перенесення ескізу і початок роботи в техніці дотворк.

Рис.2.5.Робота над найтемнішими місцями композиції.

Рис.2.6.Прокладання середь ого Тону, в світло-тіньових відношеннях.

Рис.2.7. Робота над деталями.

Рис.2.8. Робота з золотою поталлю.

Рис.2.9. Заключний етап.

рис. 2.10. Данильченко Олександр Володимирович «Образ Архистратига Михаїла, покровителя Києва», 2025 рік, розмір: 42х59,5 см., техніка дотфоворк, лайнери, поталь.