

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

«Допущено до захисту»:

Завідувач кафедри образотворчого
мистецтва

_____ Ольга ШКОЛЬНА

Протокол засідання кафедри
образотворчого мистецтва

№ ___ від « ____ » _____ 202__р.

ГАЛЬЧЕНКО АННА ОЛЕКСАНДРІВНА

**АВТОПОРТРЕТ, ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ
ХУДОЖНИКА В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ – ПОЧАТКУ
ХХІ СТОЛІТЬ**

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

Керівник творчої частини:

Крюк Олександр Олексійович,
старший викладач кафедри
образотворчого мистецтва

**Керівник науково-дослідної
частини:**

Ситник Ірина Володимирівна,
Доцент кафедри образотворчого
мистецтва, доктор філософії з
мистецтвознавства

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ– ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ	6
1.1. Автопортрет у творчості українських митців першої половини ХХ століття	6
1.2. Трансформація жанру автопортрета в українському мистецтві 1960–1980–х років	23
1.3. Художні концепції автопортрета в контексті постмодерністських тенденцій ХХ століття	31
1.4. Новітні форми та засоби створення автопортрета в сучасному українському мистецтві	38
Висновки до розділу 1	45
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА РОБОТА «ВІДОБРАЖЕННЯ»: СТАДІЇ ВИКОНАННЯ	46
2.1. Виникнення творчого задуму, пошук художнього образу автопортрету «Відображення»	46
2.2. Композиційні вирішення та техніка виконання	47
2.3. Основна робота над твором, завершальна стадія	49
Висновки до розділу 2	51

ВИСНОВКИ

52

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

54

ДОДАТКИ

58

ВСТУП

Автопортрет належить до найбільш особистісних жанрів образотворчого мистецтва, уособлюючи унікальну форму візуальної саморефлексії митця, де суб'єкт і об'єкт творчого процесу зливаються воедино. Генеза автопортрета сягає глибокої давнини, коли художники починали спорадично вводити власні зображення до композиційної структури монументальних творів, поступово переходячи до усвідомленого самопортретування як окремого творчого завдання. Автопортрет є своєрідною рефлексією митця про самого себе і оточуючим його світом, демонструючи не лише зовнішність, але й глибокий внутрішній стан, соціальний статус, тогоденні тенденції і особистісні хвилювання.

Творчість українських митців ХХ століття досліджували мистецтвознавці А. Ассман, С. Безклубенко та Я. Демиденко. Мистецтвознавцями, в працях яких розглянуто питання синтезу з європейськими течіями були В. Шейко та О. Осадча. Питанням впливу соціалістичного реалізму на розвиток портретного жанру стало об'єктом наукових досліджень Л. Бевзенко та П. Дениска. Трансформацію жанра автопортрета другої половини ХХ ст. описали Л. Танюк, О. Роготченко, А. і Ложкіна. Новаторські форми і експерименти стали об'єктами вивчення в роботах А. Абрамової та І. Дзюби.

Проте, на сьогодні недостатньо уваги приділено аналізу автопортрета як засобу самовираження митця, а також як спосіб вираження внутрішнього світу, світогляду і самовираження митця, і саме тому дослідження цього аспекту є актуальним.

Актуальність теми дослідження. Автопортрет як особливий жанр образотворчого мистецтва є унікальним феноменом художньої культури, що поєднує документальні, естетичні, психологічні та філософські аспекти. Через самозображення митець не лише фіксує власну зовнішність, але й

здійснює глибоку саморефлексію, візуалізує внутрішній світ, окреслює творчу та громадянську позицію. Дослідження еволюції автопортрета в українському мистецтві набуває особливої актуальності в контексті сучасних культурологічних студій, що розглядають мистецтво як важливу складову формування національної ідентичності та культурної пам'яті.

Звернення до автопортрета як предмета мистецтвознавчого аналізу дозволяє простежити не лише індивідуальну творчу еволюцію окремих художників, але й загальні процеси трансформації мистецьких парадигм, стильових напрямів, технічних можливостей, соціокультурних контекстів. Автопортрет стає своєрідним документом епохи, що відображає як особистісні пошуки митця, так і колективний досвід нації, її історичну пам'ять, культурні коди, ціннісні орієнтири.

Об'єкт дослідження – автопортрет в українському образотворчого мистецтві ХХ – ХХІ століть.

Предмет дослідження – еволюція жанру автопортрета в українському мистецтві, його стильові, іконографічні, семантичні трансформації, зв'язок із загальними мистецькими процесами та соціокультурним контекстом.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі еволюції автопортрета в українському мистецтві, виявленні його стильових, іконографічних, семантичних трансформацій у контексті загальних мистецьких процесів ХХ–ХХІ століть.

Завдання дослідження:

1. дослідити стильові особливості та художні прийоми автопортрета у творчості українських митців ХХ століття;
2. проаналізувати трансформацію жанру автопортрета в українському мистецтві під впливом соціокультурних факторів;
3. визначити художні концепції автопортрета в контексті постмодерністських тенденцій кінця ХХ століття;

4. розглянути новітні форми та засоби створення автопортрета в сучасному українському мистецтві;

Теоретичне значення полягає в тому, що в роботі вперше здійснено комплексний аналіз еволюції автопортрета в українському мистецтві ХХ – початку ХХІ століть, запропоновано системну періодизацію розвитку українського автопортрета, виявлено його специфічні риси та простежено трансформацію під впливом цифрових технологій.

Практичне значення отриманих результатів полягає використанні при розробці навчальних курсів з історії українського мистецтва, в музейній справі при створенні експозицій та виставок, в освітній діяльності музеїв та галерей, у мистецькій критиці та кураторській практиці.

У методологічній основі роботи застосовано філософські, історичні, культурологічні і мистецтвознавчі методи.

З філософського блоку було застосовано аксіологічний метод, який дав змогу розглянути автопортрет як носія ціннісних орієнтирів конкретної історичної доби. Крізь призму цього методу досліджено моральні, естетичні та духовні смисли, що художники вкладали у власні зображення. Аксіологічний підхід сприяв розумінню автопортрета не лише як інструменту самопізнання митця, а й як віддзеркалення культурних, соціальних і навіть екзистенційних пошуків.

З історичного блоку використано компаративний та історико-хронологічний методи. Для аналізу культурно-історичного контексту творення автопортретів було залучено компаративний метод, що дозволив порівнювати вияви мистецької діяльності в різні історичні періоди, зокрема модернізм, соцреалізм, постмодерн. Це надало можливість простежити вплив соціально-політичних змін на художню мову, стилістику та зміст автопортретів. Історико-хронологічний метод допоміг систематизувати

та логічно вибудувати етапи розвитку автопортрету в Україні, окреслити ключові періоди трансформацій та змістовних зрушень у творчості митців.

Застосування культурологічного методу дозволило розглядати автопортрет у ширшому контексті культурного процесу, з урахуванням загальних тенденцій доби модерну, радянського періоду та пострадянських трансформацій. У межах цього методу враховано взаємозв'язок художньої творчості із соціальними, політичними й технологічними змінами, зокрема вплив ідеології соціалізму, падіння СРСР та інтеграцію новітніх цифрових технологій у мистецьку практику.

З мистецтвознавчого блоку для глибокого аналізу художніх особливостей автопортретів було застосовано іконографічний та формально-стилістичний методи. Іконографічний метод дозволив дослідити символіку, візуальні архетипи та художні наративи, за допомогою яких митці відображали не лише власну зовнішність, а й внутрішній світ, особистісні та національні ідентичності. Формально-стилістичний метод дав змогу проаналізувати художні засоби, композиційні рішення, домінантні техніки й стилістичні тенденції, що використовувалися в автопортретах різних періодів.

РОЗДІЛ 1 ЕВОЛЮЦІЯ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ– ХХІ СТОЛІТЬ

1.1. Автопортрет у творчості українських митців першої половини ХХ століття

Початок ХХ століття ознаменувався значними трансформаціями в українському мистецтві, спричиненими соціально–політичними зрушеннями, культурними перетвореннями та інтенсивним діалогом із західноєвропейськими мистецькими традиціями [23]. Образотворче мистецтво України цього періоду характеризувалося пошуком національної ідентичності, розвитком модерністських течій та формуванням нових художніх парадигм. Жанр автопортрета, розглядаючись як унікальний простір для художньої саморефлексії, набув у цей час особливого значення, оскільки дозволяв митцям втілювати власне розуміння мінливої дійсності, експериментувати з формою і змістом, а також утверджувати свою індивідуальність у контексті складних соціокультурних процесів. Особливої ваги автопортрет набув у творчості представників авангардних течій, які прагнули оновлення мистецької мови та руйнації усталених академічних канонів [43].

Видатним явищем у розвитку українського автопортрета першої третини ХХ століття стала творчість Олександра Мурашка (1875 – 1919), чії роботи демонструють синтез імпресіоністичних та модерністських тенденцій із національними мотивами. Його «Автопортрет» 1918 року (див. Додаток 1, рис. 1.1) відзначається експресивною манерою письма, виразною колористикою та психологічною глибиною, відображаючи складний внутрішній світ художника в переломний історичний момент. Мурашко, застосовуючи вільну живописну техніку та інтенсивне світлотіньове моделювання, створив образ людини–творця, зануреної у роздуми про своє місце в мистецтві та суперечливій дійсності. Автопортрет виконаний у

характерній для митця манері з використанням контрастних кольорових поєднань, що підкреслюють напружений емоційний стан автора. Відкритість погляду, спрямованого на глядача, виражає прагнення до діалогу, а водночас – певну відстороненість і занурення у власний духовний простір, що було характерною рисою творчості Мурашка останнього періоду життя [40].

Харківська художня школа, представлена такими майстрами як Михайло Бойчук, Семен Прохоров, Василь Єрмілов, збагатила національну традицію автопортрета новаторськими підходами до формотворення та колористичними експериментами. Михайло Бойчук, засновник монументального неовізантизму в українському мистецтві, у своїх автопортретних зображеннях звертався до витоків національної культури, поєднуючи традиції іконопису з модерністськими пошуками. Автопортрети Бойчука вирізняються лаконічністю композиційного рішення, площинністю, умовністю колірної рішення та прагненням до монументалізації образу. Художник створював власний іконографічний тип, який став символом національного відродження в мистецтві та вплинув на формування української мистецької школи першої третини ХХ століття. Значущість творчого методу Бойчука полягала в органічному поєднанні давньоукраїнських традицій із сучасними йому мистецькими течіями, що дозволило створити унікальну художню мову, яка стала важливим етапом у становленні національної мистецької ідентичності [28].

Авангардистські експерименти в українському автопортреті першої третини ХХ століття найяскравіше проявилися у творчості Олександри Екстер, Давида Бурлюка, Віктора Пальмова та Анатолія Петрицького. Міжнародна мистецька спільнота високо оцінювала творчий доробок цих майстрів, які сформували потужну українську гілку світового авангарду [41].

Новаторський підхід до автопортрета продемонструвала Олександра Екстер, яка синтезувала у своїй творчості елементи кубізму, футуризму та конструктивізму (див. Додаток 1, рис. 1.2). Мисткиня, працюючи на перетині

різних мистецьких течій, створила власну художню систему, в якій автопортрет ставав простором для формальних експериментів і пошуку нової пластичної мови. У роботах Екстер людська фігура трактувалася як складна конструкція геометризованих форм, пронизана динамічними ритмами та напруженими колірними співвідношеннями. Мисткиня навмисно відходила від зовнішньої подібності, зосереджуючись на виявленні внутрішньої сутності образу через формальні характеристики: ритм, колір, композиційну структуру. Такий підхід відображав загальну тенденцію авангардного мистецтва до абстрагування та пошуку універсальної мови візуальних форм, здатної передати сутнісні аспекти буття [41].

Творчість Віктора Пальмова, представника кольоропису в українському авангарді, збагатила жанр автопортрета новими колористичними рішеннями та оригінальною системою формотворення. Майстер, розробляючи теорію кольору як самостійного виражального засобу, створював автопортрети, в яких кольорова гама набувала символічного, майже метафізичного значення. Віктор Пальмов використовував колір не лише як засіб моделювання форми чи створення просторових відношень, але і як самостійний елемент художньої мови, здатний передавати складні емоційні стани та філософські концепції. У його автопортретах домінували яскраві, насичені кольори, які створювали напружені контрасти та експресивні акценти, відображаючи драматизм епохи та складність внутрішніх переживань художника. Таблиця 1.1 демонструє основні стилістичні особливості автопортретів провідних українських авангардистів.

Таблиця 1.1. Стилiстичнi особливостi автопортретiв українських авангардистiв першої третини ХХ столiття

Художник	Мистецький напрям	Характернi риси автопортретiв	Новаторськi прийоми
Давид Бурлюк	Футуризм	Деформацiя форми, колiрнi дисонанси, епатажнiсть	Поєднання рiзних фактур, колаж, асиметрiя
Олександра Екстер	Кубофутуризм, конструктивiзм	Геометризацiя форми, динамiчнi ритми, складна структура	Синтез живописних i графiчних елементiв, просторовi змiщення
Вiктор Пальмов	Кольоропис	Символiчне використання кольору, експресивнiсть	Теорiя кольору як самостiйного виражального засобу
Анатоль Петрицький	Експресiонiзм	Театральнiсть, гротеск, декоративнiсть	Поєднання фольклорних мотивiв з авангардними формами
Михайло Бойчук	Неовiзантизм	Лаконiзм, площиннiсть, монументальнiсть	Синтез iконописних традицiй з модернiстськими пошуками

Анатоль Петрицький, представник українського театального авангарду, створив серiю автопортретiв, якi вирiзнялися експресивнiстю, декоративнiстю та театральнiстю художньої мови. Його портрети 1920–х рокiв демонструють смiливi експерименти з формою, кольором i простором, вiдображаючи вплив експресiонiзму та конструктивiзму. Петрицький часто звертався до прийомiв гротеску та iронiї, створюючи складнi, багат шаровi образи, якi поєднували реальнi риси зовнiшностi з елементами фантастики та символiки. Театральне минуле художника проявлялося в пiдкресленiй декоративностi, умовностi просторових рiшень та використаннi яскравої, насиченої кольорової гами. Портрети Петрицького стали важливим етапом у розвитку українського авангардного мистецтва, демонструючи можливiсть синтезу нацiональних традицiй з найновiшими європейськими художнiми течiями [32].

Західноукраїнська школа автопортрета, представлена творчiстю Олекси Новакiвського, Олени Кульчицької, Iвана Труша, розвивалася у тiсному взаємозв'язку з польським та австрiйським мистецтвом, зберiгаючи при

цьому національну своєрідність. Олекса Новаківський, один із найяскравіших представників галицької школи живопису, у своїх автопортретах (див. Додаток 1, рис. 1.3), поєднував елементи експресіонізму та символізму з глибоким психологізмом і філософською наповненістю образів. Художник надавав особливого значення світлу і кольору, використовуючи їх для передачі духовної сутності портретованого та створення особливої атмосфери піднесеності й емоційної напруги [41].

Творчість Івана Труша збагатила український автопортрет імпресіоністичними та пленерними рисами, поєднаними з глибоким психологізмом та філософським осмисленням дійсності. Його автопортрети вирізняються тонким колористичним рішенням, вільною живописною манерою та особливою увагою до світлоповітряного середовища. Труш створював образи, в яких природа ставала невід'ємною частиною портретної характеристики, відображаючи внутрішній стан і духовні пошуки художника. Філософська глибина та психологічна проникливість автопортретів Труша зробили їх важливим явищем в українському мистецтві перших десятиліть ХХ століття, демонструючи можливість органічного поєднання західноєвропейських мистецьких впливів з національними традиціями та індивідуальним баченням художника [37].

Львівська мистецька школа, представлена творчістю Романа Сельського, Маргіт Сельської, Ярослави Музики, внесла вагомий вклад у розвиток українського автопортрета першої половини ХХ століття. Роман Сельський, один із засновників львівського авангарду, у своїх автопортретах експериментував з формою, кольором і простором, створюючи образи, які поєднували модерністські принципи з елементами національної художньої традиції. Його портрети 1920-х років демонструють вплив французького постімпресіонізму та експресіонізму, відзначаючись експресивною манерою письма, насиченим колоритом та емоційною виразністю [12]. Роман Сельський трактував автопортрет як простір для художнього експерименту та

самоаналізу, створюючи складні, багат шарові образи, які відображали не лише зовнішні риси, але й внутрішній світ художника, його духовні пошуки та творчі прагнення [14].

Захід і Схід України, незважаючи на різні політичні та культурні умови розвитку, демонстрували спільні тенденції в жанрі автопортрета, зокрема, прагнення до психологізму, експресивності та оновлення художньої мови. Одночасно спостерігалися й відмінності, пов'язані з різним ступенем інтеграції у європейський мистецький контекст та особливостями місцевих художніх традицій. Західноукраїнські митці мали більш вільний доступ до європейських художніх центрів і безпосередньо сприймали новітні мистецькі течії, тоді як на Сході України вже з кінця 1920-х років посилювався ідеологічний тиск, який обмежував творчу свободу художників. Ця ситуація призвела до формування різних стратегій самопрезентації в автопортретному жанрі: західноукраїнські митці частіше зверталися до формальних експериментів та символіко-філософських узагальнень, тоді як на Сході України автопортрет поступово ставав засобом утвердження офіційної ідеології або формою внутрішньої опозиції до неї [42].

Мистецтво України 1930-х років зазнало значних змін під впливом соціально-політичних процесів, зокрема, утвердження соцреалізму як єдиного офіційно визнаного методу. Жанр автопортрета в цей період трансформувався відповідно до нових ідеологічних вимог, втрачаючи експериментальний характер та набуваючи більш традиційних форм. Художники були змушені дотримуватися канонів соцреалізму, створюючи героїзовані образи, які відповідали офіційній ідеології. Однак навіть у цих складних умовах українські митці прагнули зберегти індивідуальність та художню якість своїх творів, часто використовуючи автопортрет як форму внутрішнього опору та збереження творчої автентичності. Зокрема, у портретах Федора Кричевського, Михайла Дерегуса, Сергія Григор'єва

віднаходимо спроби поєднати вимоги соцреалістичного канону з прагненням до психологічної глибини та художньої виразності [34].

Федір Кричевський, один із найвидатніших українських художників першої половини ХХ століття, створив серію автопортретів, які демонструють еволюцію його творчого методу та відображають складні історичні обставини доби. Найвідоміший «Автопортрет у білому кожусі» 1932 року (див. Додаток 1, рис. 1.4), поєднує монументальність трактування образу з проникливим психологізмом та національною специфікою колористичної гами. Кричевський, використовуючи традиційні елементи українського народного одягу, створив символічний образ митця – патріота, який усвідомлює свою місію у збереженні та розвитку національної культури. Цей автопортрет, виконаний у період посилення ідеологічного тиску на українську інтелігенцію, набув особливого значення як маніфестація національної ідентичності та творчого супротиву уніфікаційним процесам у мистецтві. Монументальність форми, лаконізм композиційного рішення та символіка кольору зробили цей твір знаковим явищем в історії українського автопортрета ХХ століття [39].

Київська школа живопису, представлена творчістю Тетяни Яблонської, Миколи Глушенка, Карпа Трохименка, в 1940–х роках розвивала реалістичні традиції автопортрета, збагачуючи їх елементами імпресіонізму та посилюючи емоційно–психологічну складову образів. Автопортрети цього періоду відзначаються зростанням інтересу до внутрішнього світу художника, прагненням передати складність людських переживань в умовах історичних катаклізмів. Тетяна Яблонська у своїх ранніх автопортретах демонструвала тонке відчуття колористичних нюансів, майстерність живописної техніки та психологічну проникливість, створюючи образи, наповнені внутрішньою силою та духовною глибиною. Її автопортрети воєнного та повоєнного періоду відображають драматизм епохи, стоїчне протистояння людського духу історичним випробуванням, віру в перемогу життя над смертю.

Яблонська, дотримуючись реалістичних принципів зображення, водночас наповнювала свої автопортрети глибоким філософським змістом, трактуючи їх як засіб особистісного самоусвідомлення та етичного самовизначення в екстремальних історичних обставинах [35].

Узагальнення стильових особливостей та художніх прийомів українського автопортрета першої половини ХХ століття дозволяє виділити кілька провідних тенденцій, які визначали розвиток цього жанру. По-перше, відбувалося активне засвоєння модерністських художніх систем (імпресіонізм, експресіонізм, кубізм, футуризм) та їх адаптація до національного культурного контексту [15]. По-друге, спостерігалось підвищення ролі психологізму та внутрішньої рефлексії в автопортретних образах, що віддзеркалювало загальне посилення уваги до проблем людської екзистенції в мистецтві ХХ століття. По-третє, автопортрет ставав важливим засобом національної самоідентифікації та збереження культурної автентичності в умовах складних соціально–політичних процесі, відбувалася трансформація традиційних жанрових форм через експерименти з композицією, кольором, простором, фактурою, що розширювало виразні можливості автопортретного жанру. Визначені тенденції свідчать про високий рівень інтеграції українського мистецтва в загальноєвропейський художній процес при збереженні національної своєрідності та самобутності художніх рішень.

Встановлення радянської влади на території України та впровадження соціалістичного реалізму як офіційної мистецької доктрини кардинально змінили умови розвитку національного мистецтва та, зокрема, жанру автопортрета. Політичні репресії 1930–х років, спрямовані проти української інтелігенції, призвели до фізичного знищення багатьох талановитих художників та переривання експериментальних традицій авангарду. Творча свобода художників була суттєво обмежена ідеологічними рамками, що вимагали дотримання принципів партійності, народності та ідейності у

мистецтві. Автопортрет як жанр, що традиційно слугував простором для самовираження та художньої рефлексії, опинився під пильним контролем офіційних інституцій, які вимагали від митців створення образів, що відповідали б канонам нового радянського мистецтва. Водночас, саме через обмеження свободи творчості, жанр автопортрета набув особливого значення як потенційна територія внутрішньої свободи, де художник міг висловити свої справжні переживання та роздуми, часто закодовані в символічних деталях, композиційних рішеннях та колористичних нюансах [36].

Формування соцреалістичного канону в українському мистецтві відбувалося шляхом насильницького переривання модерністських та авангардних традицій, нищення національних мистецьких шкіл та уніфікації художньої мови відповідно до загальносоюзних стандартів. Українські митці, які працювали в жанрі автопортрета, були змушені відмовитися від формальних експериментів та суб'єктивних самовиражень на користь ідеологічно правильних образів, що втілювали ідеали радянського суспільства. Відмова від модернізму та повернення до засад академічного реалізму, яке розглядалося офіційною пропагандою як повернення до справжніх цінностей мистецтва, насправді означала відкидання прогресивних здобутків національних мистецьких шкіл та приведення їх до єдиного стандарту, підпорядкованого ідеологічним завданням. Такі визначні представники модерністського руху як Михайло Бойчук, Василь Седляр, Іван Падалка були фізично знищені, а їхні твори вилучені з музейних колекцій та знищені. Інші митці, такі як Анатоль Петрицький, Василь Касіян, Федір Кричевський, змушені були адаптувати свою творчість до нових вимог, що часто супроводжувалося внутрішніми драмами та творчими кризами [10].

Українські художники, змушені працювати в рамках соцреалістичного канону, розробили специфічні стратегії самовираження, які дозволяли їм зберігати творчу автентичність, не порушуючи при цьому офіційних вимог. Жанр автопортрета, завдяки своїй специфіці, надавав для цього особливі

можливості. По–перше, художники вдавалися до використання історичного, символічного або алегоричного контексту, який дозволяв уникнути прямого зіткнення з цензурою. По–друге, значна увага приділялася формальним аспектам твору – композиційній побудові, колористичному рішенню, світлотіньовому моделюванню, – які ставали носіями прихованих смислів, зрозумілих лише для підготовленого глядача. По–третє, мистці часто зверталися до національних культурних традицій, вводячи в автопортрети елементи народного мистецтва, історичні алюзії або фольклорні мотиви, які підкреслювали їхню культурну ідентичність. По–четверте, поширеною стратегією стало створення внутрішньо суперечливих образів, які на поверхневому рівні відповідали офіційним вимогам, але при глибокому аналізі розкривали складні емоційні стани та інтелектуальні рефлексії художника [16].

Творчість Тетяни Яблонської, однієї з найвидатніших українських художниць ХХ століття, демонструє еволюцію жанру автопортрета від соцреалістичного канону до більш вільних форм художнього самовираження в межах офіційно дозволеного мистецтва. Її «Автопортрет» 1945 року (див. Додаток 1, рис. 1.4), виконаний у традиціях реалістичного живопису з елементами імпресіоністичної техніки, відзначається психологічною проникливістю та емоційною виразністю. Тетяна Яблонська створила образ молодої художниці, сповненої творчих сил і оптимізму, що відповідало загальній атмосфері повоєнного періоду. Водночас тонке нюансування кольору, вільна живописна манера та акцент на внутрішньому стані портретованої свідчать про прагнення художниці вийти за межі суто зовнішнього правдоподібного зображення [35].

Українська графіка соцреалістичного періоду, представлена творчістю Василя Касіяна, Михайла Дерегуса, Олександра Пашенка, також відобразила складну діалектику офіційного та особистісного в жанрі автопортрета. Графічні автопортрети цих майстрів, виконані в різних техніках (офорт,

літографія, ліногравюра), демонструють високий рівень художньої майстерності та психологічної проникливості при формальному дотриманні соцреалістичних принципів. Василь Касіян, один з найвидатніших українських графіків ХХ століття, у своїх автопортретах створював образи, наповнені внутрішньою силою та інтелектуальним напруженням. Його «Автопортрет» 1956 року, виконаний у техніці офорту, вражає монументальністю трактування образу та складністю психологічної характеристики. Художник зобразив себе як людину, яка пережила суворі випробування війни та суспільних потрясінь, але зберегла творчий потенціал та віру в майбутнє. Характерною особливістю графічних автопортретів соцреалістичного періоду був акцент на професійній ідентичності художника, який часто зображувався з атрибутами своєї творчої діяльності – пензлями, палітрою, різцями, – що підкреслювало соціальну значущість мистецької праці відповідно до ідеологічних настанов соцреалізму [20].

Особливою формою автопортрету в умовах соцреалізму стали парадні автопортрети художників із символами радянської влади та атрибутами соціалістичного будівництва. Такі твори, створені відповідно до офіційних вимог, демонстрували лояльність митця до існуючого режиму та його готовність служити ідеологічним цілям. Однак навіть у цих формально ідеологізованих роботах талановиті художники знаходили можливості для втілення власного творчого бачення та збереження художньої автентичності. Зокрема, особлива увага приділялася технічній майстерності виконання, композиційній виразності, колористичним нюансам, які ставали формою імпліцитного опору уніфікації та стандартизації мистецтва. Таблиця 2 демонструє типологію автопортретів українських художників соцреалістичного періоду за їхньою ідеологічною спрямованістю та художніми особливостями.

Таблиця 1.2 Типологія автопортретів українських художників періоду соцреалізму (1930–1950–ті роки)

Тип автопортрета	Ідеологічна спрямованість	Художні особливості	Представники
Парадний (офіційний)	Демонстрація лояльності до режиму, пропаганда соціалістичних цінностей	Монументальність, героїзація образу, наявність радянської символіки	Михайло Хмелько, Сергій Григор'єв, Олександр Пащенко
Професійний	Утвердження соціальної значущості праці художника, підкреслення його ролі в соціалістичному будівництві	Зображення з професійними атрибутами, акцент на трудовому процесі	Василь Касіян, Георгій Меліхов, Михайло Дерегус
Психологічний	Дослідження внутрішнього світу, рефлексія щодо свого місця в суспільстві та мистецтві	Складна психологічна характеристика, тонка нюансировка емоційних станів	Тетяна Яблонська, Олександр Лопухов, Карпо Трохименко
Побутовий	Відображення повсякденного життя радянської людини, втілення ідеї «щасливого життя»	Зображення в домашній обстановці, побутовий жанр	Микола Глущенко, Микола Бурачек, Григорій Світлицький
Символічний	Філософське осмислення життя і творчості, прихована критика системи	Використання алегорій, символіки, історичних алюзій	Федір Кричевський, Анатоль Петрицький, Віктор Зарецький

Динаміка розвитку українського автопортрета в післявоєнний період (1945–1953) характеризувалася посиленням ідеологічного контролю та уніфікацією художньої мови відповідно до загальносоюзних стандартів. Водночас травматичний досвід війни та масштабні суспільні трансформації спонукали художників до глибших рефлексій щодо людської екзистенції та ролі мистецтва в суспільстві. Автопортрети цього періоду, незважаючи на формальне дотримання соцреалістичного канону, часто містили приховані смисли, які виявлялися через нюанси психологічної характеристики, особливості композиційної побудови, символічні деталі. Зокрема, в автопортретах Михайла Дерегуса, Тетяни Яблонської, Олександра Лопухова відчувається наростання інтересу до внутрішнього світу людини, прагнення

передати складність її духовних переживань і роздумів. Ці роботи, створені в умовах жорсткого ідеологічного тиску, стали важливим свідченням незнищенності творчого духу та гуманістичної спрямованості українського мистецтва [36].

Західноукраїнське мистецтво, яке увійшло до радянського культурного простору після 1939 року, також зазнало значних трансформацій під впливом соцреалістичної доктрини. Художники Львова, Ужгорода, Чернівців, які раніше розвивали свою творчість у тісному контакті з європейськими мистецькими центрами, були змушені адаптуватися до нових ідеологічних вимог. Процес «радянзації» західноукраїнського мистецтва супроводжувався репресіями проти тих митців, які не бажали відмовлятися від своїх естетичних принципів, та активним насадженням соцреалістичної методології через систему освіти, виставкову діяльність, критику. Однак навіть у цих складних умовах західноукраїнські художники зберігали елементи своєї мистецької ідентичності, особливо в жанрі автопортрета, який давав можливість для прихованого самовираження. Зокрема, у творчості Романа Сельського, Олени Кульчицької, Йосипа Бокшая спостерігаємо прагнення поєднати вимоги соцреалізму з традиціями європейського модернізму та місцевими художніми школами. Їхні автопортрети, створені в післявоєнний період, демонструють складний синтез різних стилістичних тенденцій, збереження колористичної культури та психологічної проникливості при формальному дотриманні соцреалістичних принципів [27].

Тенденції лібералізації в радянському мистецтві, які намітилися після смерті Сталіна (1953) та особливо у період «відлиги» (1956–1964), позначилися й на розвитку жанру автопортрета в українському мистецтві. Художники отримали дещо більшу свободу у виборі засобів художнього вираження, зокрема, відновилася зацікавленість пленерним живописом, посилилася увага до колористичних експериментів, розширився тематичний

діапазон творів. У жанрі автопортрета ці зміни проявилися у поступовому відході від парадності й офіційності, посиленні ліричного й особистісного начала, зростанні інтересу до формальних експериментів в межах реалістичної традиції. Значущим явищем цього періоду стала творчість Миколи Глуценка, який створив серію автопортретів, позначених впливом імпресіонізму та постімпресіонізму. Його автопортрети кінця 1950–х – початку 1960–х років вирізняються експресивною манерою письма, насиченим колоритом та емоційною виразністю, демонструючи поступове розширення меж соцреалістичного канону та повернення до традицій модерністського живопису [29].

Мистецтво «суворого стилю», яке сформувалося в радянському мистецтві кінця 1950–х – початку 1960–х років як реакція на парадність і декоративність пізньосталінського соцреалізму, також вплинуло на розвиток жанру автопортрета в українському мистецтві. Представники цього напрямку – Віктор Зарецький, Тетяна Голембієвська, Георгій Якутович – створювали образи, позначені лаконізмом виразних засобів, монументальністю форми, стриманою колористичною гамою. В автопортретах художників суворого стилю акцент робився на духовній силі та моральній стійкості людини, її здатності протистояти життєвим випробуванням. Таке трактування образу митця суттєво відрізнялося від героїзованих автопортретів попереднього періоду, наближаючись до екзистенційної проблематики та філософської рефлексії. Віктор Зарецький у своїх автопортретах 1960–х років створював складні, інтелектуально насичені образи, які поєднували реалістичну достовірність із символічним підтекстом. Лаконізм композиції, виразність силуету, монохромність колористичної гами підкреслювали внутрішню зосередженість і духовну напругу портретованого. Ці роботи стали важливим етапом у відновленні психологічної глибини та філософської наповненості автопортретного жанру після періоду ідеологічної уніфікації [4].

Ідеологічний контроль над мистецтвом, незважаючи на певну лібералізацію культурної політики в період «відлиги», залишався важливим фактором, який визначав розвиток українського мистецтва. Художники, які працювали в жанрі автопортрета, продовжували балансувати між офіційними вимогами та прагненням до творчої автентичності. Часто цей баланс досягався через використання езопової мови мистецтва – системи символів, алюзій, метафор, які дозволяли висловлювати складні екзистенційні та суспільні проблеми в формально прийнятній формі. Зокрема, в автопортретах Тетяни Яблонської, Віктора Зарецького, Алли Горської 1960–х років розкривалися теми творчої свободи, національної ідентичності, моральної відповідальності митця перед суспільством. Алла Горська, одна з ключових постатей українського шістдесятництва, створила серію автопортретів, які вражають сміливістю формальних рішень та глибиною філософського змісту. Її «Автопортрет з сином» 1960 року демонструє монументальність трактування образу, експресивність колористичного рішення та символічність композиційної побудови, які виходять за межі традиційного соцреалістичного канону [33].

Українське шістдесятництво, яке стало важливим культурним і суспільним явищем періоду відлиги, вплинуло й на розвиток жанру автопортрета, надаючи йому нових змістових і формальних вимірів. Художники–шістдесятники – Алла Горська, Віктор Зарецький, Опанас Заливаха, Валентин Задорожний – прагнули відродити національні традиції українського мистецтва, поєднуючи їх із сучасними формальними пошуками. Автопортрет у їхній творчості ставав формою національної самоідентифікації та утвердження творчої індивідуальності в умовах триваючого ідеологічного тиску. Зокрема, Опанас Заливаха у своїх автопортретах поєднував елементи експресіонізму з мотивами української народної творчості, створюючи образи, наповнені драматичною напругою та глибоким символічним змістом. Його «Автопортрет» 1989 року вражає емоційною виразністю, динамічністю

композиції та сміливістю колористичного рішення, що суттєво відрізнялося від офіційного мистецтва того часу. Опанас Заливаха, який згодом був репресований за свою громадську позицію, використовував автопортрет як форму духовного опору та збереження творчої автентичності в умовах політичних переслідувань [33].

Придушення українського шістдесятництва та посилення ідеологічного контролю в період «застою» (1964–1985) призвели до нової хвилі уніфікації в мистецтві та обмеження творчої свободи художників. Водночас саме в цей період формуються альтернативні стратегії мистецького опору, зокрема, так зване «неофіційне мистецтво» або андеграунд. Представники цього напрямку – Феодосій Гуменюк, Григорій Гавриленко, Іван Марчук – розвивали свою творчість паралельно з офіційним мистецтвом, часто не маючи можливості публічно представляти свої роботи. Автопортрет у творчості художників–нонконформістів ставав простором для вільного художнього експерименту та глибокої екзистенційної рефлексії, демонструючи альтернативні шляхи розвитку українського мистецтва в умовах ідеологічних обмежень. Феодосій Гуменюк у своїх автопортретах звертався до традицій українського бароко та народного мистецтва, створюючи складні, багатшарові образи, наповнені історичними алюзіями та національною символікою. Його роботи вирізнялися декоративністю, яскравою кольоровою гамою та складною композиційною структурою, що контрастувало з офіційним мистецтвом того часу [36].

Формування нових художніх парадигм у мистецтві пізньорадянського періоду (1970–1980–ті роки) відображало загальні процеси трансформації радянського суспільства та поступової ерозії ідеологічних догм соцреалізму. В українському мистецтві цей період характеризувався зростанням інтересу до формальних експериментів, розширенням тематичного і стилістичного діапазону творів, поступовим відновленням зв'язків із західним мистецтвом. У жанрі автопортрета ці процеси проявилися в посиленні суб'єктивного

начала, зверненні до сюрреалістичних, символічних та експресіоністичних прийомів, використанні колажних технік та нетрадиційних матеріалів. Іван Марчук, один із найоригінальніших українських художників другої половини ХХ століття, розробив унікальну техніку «пльонтанізму», яку використовував і в своїх автопортретах. Його роботи вражають складністю фактурного рішення, витонченістю колористичних нюансів та філософською глибиною образів. Автопортрети Івана Марчука, створені в 1970–1980–х роках, демонструють трансцендентне бачення людської особистості, її зв'язок із космічними силами та духовними вимірами буття. Такий підхід суттєво відрізнявся від соцреалістичної традиції, створюючи альтернативну модель мистецького самовираження [33].

Період перебудови (1985–1991) та падіння Радянського Союзу ознаменував радикальні зміни в українському мистецтві, зокрема, остаточне руйнування соцреалістичного канону та відновлення творчої свободи художників. Жанр автопортрета в цей період переживав справжній ренесанс, стаючи простором для сміливих експериментів із формою, змістом, матеріалами та техніками. Художники отримали можливість відкрито висловлювати свої думки та переживання, звертатися до раніше заборонених тем, використовувати стилістичні прийоми модернізму та постмодернізму. Автопортрети цього періоду вражають різноманіттям формальних рішень та глибиною змістового наповнення, демонструючи стрімке оновлення української мистецької мови після десятиліть ідеологічних обмежень. Зокрема, в роботах Олександра Ройтбурда, Тіберія Сільваші, Олександра Дубовика спостерігаємо звернення до абстрактних та напіваабстрактних форм, експерименти з кольором і фактурою, використання колажних технік та міжжанрових синтезів, художники трактували автопортрет не як традиційне зображення зовнішності, а як складний знаковий комплекс, який відображає внутрішній світ митця, його філософські погляди та творчі концепції [27].

Підсумовуючи розвиток автопортрета в українському мистецтві періоду соцреалізму та ідеологічних обмежень, можна констатувати, що навіть у найскладніших історичних умовах цей жанр залишався важливим простором для художньої саморефлексії та збереження творчої автентичності. Українські митці, змушені працювати в рамках офіційної доктрини, розробили специфічні стратегії самовираження, які дозволяли їм балансувати між ідеологічними вимогами та прагненням до творчої свободи. Автопортрет, завдяки своїй особистісній природі, надавав унікальні можливості для такого балансування, стаючи своєрідним мистецьким щоденником, який фіксував не лише зовнішні зміни в житті художника, але й внутрішні трансформації його світогляду, естетичних принципів, творчих концепцій. Еволюція жанру автопортрета в українському мистецтві від жорсткого соцреалістичного канону до різноманітних форм художнього самовираження відображає загальні процеси лібералізації радянського суспільства та поступового відновлення творчої свободи митців.

1.2. Трансформація жанру автопортрета в українському мистецтві 1960–1980–х років

Період 1960–1980–х років в українському мистецтві характеризувався складною діалектикою офіційного та неофіційного, традиційного та новаторського, ідеологічного та особистісного. Жанр автопортрета, який традиційно виступав формою художньої саморефлексії, зазнав значних трансформацій під впливом соціокультурних змін цього періоду. Лібералізація культурної політики в часи відлиги (1956–1964) сприяла розширенню творчих можливостей художників, дозволяючи їм експериментувати з формою та змістом у рамках реалістичної традиції. Водночас періоди посилення ідеологічного тиску (застій 1964–1985) спонукали митців до пошуку альтернативних шляхів самовираження, зокрема, через розвиток неофіційного мистецтва або використання езопової

мови символів і метафор. Динаміка жанру автопортрета в цей період відображала загальні процеси трансформації українського мистецтва, демонструючи поступовий відхід від канонів соцреалізму до більш різноманітних форм художнього вираження [30].

Шістдесятники в українському мистецтві (Алла Горська, Віктор Зарецький, Опанас Заливаха, Валентин Задорожний) сформували нову парадигму автопортрета, який став не лише засобом самопрезентації художника, але й формою національного самоствердження та соціальної критики. Алла Горська, одна з ключових постатей українського шістдесятництва, у своїх автопортретах поєднувала монументальність форми з експресивністю кольору та символічністю деталей, створюючи образи, наповнені громадянським пафосом та національною свідомістю. Її трагічна доля (художниця була вбита за загадкових обставин у 1970 році) стала символом протистояння творчої особистості тоталітарній системі. Автопортрети Алли Горської, виконані в техніці темпері та гуаші, вирізнялися декоративністю, площинністю та умовністю колористичного рішення, що відображало її інтерес до українського народного мистецтва та бойчукізму. Горська трактувала автопортрет як засіб самоідентифікації не лише на особистісному, але й на національному рівні, утверджуючи свою приналежність до української культурної традиції в умовах радянської уніфікації [33].

Львівська мистецька школа 1960–1980-х років, представлена творчістю Романа Сельського, Карла Звіринського, Олега Мінька, Любомира Медвідя, розвивала портретний жанр у тісному зв'язку з європейськими мистецькими традиціями, зберігаючи при цьому національну своєрідність. Художники львівського кола, маючи доступ до польських мистецьких видань та обмежену можливість культурних контактів із Заходом, активно засвоювали досвід західного модернізму та постмодернізму, адаптуючи його до місцевого культурного контексту. Портрети львівських митців вирізнялися

колористичним багатством, експериментами з фактурою та простором, філософською глибиною образів. Роман Сельський, один із патріархів львівського модернізму, у своїх пізніх портретах 1970–1980-х років демонстрував синтез кубістичних, експресіоністичних та сюрреалістичних тенденцій, створюючи складні, інтелектуально насичені образи. Його роботи, виконані в техніці олійного живопису, вражають вишуканою колористичною гамою, динамікою композиційної побудови та символічною насиченістю деталей, що суттєво відрізняло їх від офіційного мистецтва того часу [14].

Жанр автопортрета в творчості Віктора Зарецького, одного з найоригінальніших українських художників другої половини ХХ століття, зазнав суттєвої еволюції від суворого стилю 1960-х років до декоративної орнаментальності та символізму 1970–1980-х років. Ранні автопортрети Віктора Зарецького, створені в період його захоплення суворим стилем, вирізнялися лаконізмом форми, стриманою колористичною гамою та монументальністю трактування образу. Після трагічної загибелі дружини, Алли Горської, художник пережив глибоку творчу кризу, яка призвела до радикальної зміни його мистецької мови. Пізні портрети Віктора Зарецького (1970–1980-х років) демонструють звернення до традицій модерну, візантійського мистецтва та українського бароко, що проявилось в підвищеній декоративності, орнаментальності та символічності образів [30].

Київська школа живопису 1960–1980-х років, представлена творчістю Тетяни Яблонської, Сергія Григор'єва, Віктора Рижих, Тетяни Голембієвської, розвивала автопортретний жанр переважно в рамках реалістичної традиції, збагачуючи її елементами імпресіонізму, експресіонізму та декоративізму. Тетяна Яблонська, одна з найвидатніших українських художниць ХХ століття, у своїй творчості постійно зверталася до жанру автопортрета, демонструючи еволюцію власного мистецького стилю та світогляду. Її автопортрети 1960-х років, відзначаються посиленням декоративного начала,

зверненням до традицій народного мистецтва, використанням локальних кольорів та площинної композиції [32].

Закарпатська школа живопису, представлена творчістю Йосипа Бокшая, Адальберта Ерделі, Федора Манайла, Володимира Микити, зробила вагомий внесок у розвиток автопортретного жанру в українському мистецтві 1960–1980-х років. Художники Закарпаття, спираючись на багаті місцеві традиції та досвід європейського модернізму, створили самобутню мистецьку школу, яка вирізнялася колористичним багатством, декоративністю та органічним зв'язком із народним мистецтвом. Автопортрети закарпатських митців відзначаються експресивністю живописної манери, насиченою колористичною гамою та філософською глибиною образів. Володимир Микита, один із провідних представників закарпатської школи, у своїх автопортретах створював складні, символічно насичені образи, які відображали національну ідентичність та духовні пошуки художника [27].

Українське неофіційне мистецтво 1960–1980-х років, представлене творчістю Феодосія Гуменюка, Григорія Гавриленка, Валерія Ламаха, Аллана Зав'ялова, розвивало альтернативні форми автопортрета, які виходили за межі офіційно дозволеного мистецтва. Художники–нонконформісти, не маючи можливості публічно представляти свої роботи, створювали автопортрети як форму внутрішнього опору та збереження творчої автентичності в умовах ідеологічного тиску. Феодосій Гуменюк, один із представників українського нонконформізму, у своїх автопортретах звертався до традицій українського бароко та народного мистецтва, створюючи складні, багатозарові образи, наповнені історичними алюзіями та національною символікою [36].

Графічний автопортрет в українському мистецтві 1960–1980-х років, представлений творчістю Георгія Якутовича, Олександра Данченка, Віктора Лещинського, Миколи Стратілата, демонстрував багатство технічних прийомів та стилістичних рішень при дослідженні людської індивідуальності.

Георгій Якутович, один із найвидатніших українських графіків ХХ століття, у своїх ілюстраціях створював монументальні, психологічно насичені образи, які відображали драматизм епохи та складність людської екзистенції. Його твір «Сергій Параджанов» 1964 року, виконаний у техніці офорту, вражає масштабністю художнього мислення, експресивністю лінії та глибиною психологічної характеристики. Георгій Якутович використовував контрастне світлотіньове моделювання, динамічну композицію та символічні деталі, створюючи образ, наповнений внутрішньою силою та інтелектуальною напругою [31]. Таблиця 3 демонструє основні напрями розвитку українського автопортрета 1960–1980–х років.

Таблиця 1.3. Основні напрями розвитку українського автопортрета 1960–1980–х років

Напря́м	Представники	Характерні риси	Художні прийоми
«Суворий стиль»	Віктор Зарецький (ранній період), Тетяна Голембієвська, Георгій Якутович	Монументальність, лаконізм, стримана колористична гама	Узагальнення форми, акцент на силуеті, обмежена кольорова палітра
Фольклорно–декоративний	Тетяна Яблонська (1960–ті), Алла Горська, Феодосій Гуменюк	Декоративність, площинність, яскрава кольорова гама	Використання елементів народного мистецтва, локальні кольори, орнаментальність
Неоімпресіоністичний	Тетяна Яблонська (1970–1980–ті), Микола Глущенко, Роман Сельський	Колористичне багатство, увага до світлоповітряного середовища	Дрібний мазок, рефлексії, складні колірні відношення
Експресіоністичний	Володимир Микита, Опанас Заливаха, Валерій Ламах	Емоційна напруженість, деформація форми, контрастний колорит	Динамічна композиція, експресивний мазок, колірні дисонанси
Символіко–метафізичний	Віктор Зарецький (пізній період), Іван Марчук, Григорій Гавриленко	Філософська глибина, символічність, метафоричність	Складна композиційна структура, алегоричні деталі, синтез різних стилістичних елементів

Джерело: складено автором за [36,41]

Іван Марчук, один із найоригінальніших українських художників другої половини ХХ століття, створив унікальну систему авторської художньої мови, яку сам назвав «пльонтанізмом». Його автопортрети, виконані в цій техніці, вражають складністю фактурного рішення, витонченістю колористичних нюансів та філософською глибиною образів. Марчук трактував автопортрет як форму космічного самоусвідомлення, створюючи образи, які відображали зв'язок людини з універсумом та вищими духовними силами. Його автопортрет «Лети, метелик» (див. Додаток 1, рис. 1.6), 1986 року демонструє унікальну фактуру пльонтанізму – складне переплетення тонких ліній, які створюють ефект вібруючої, пульсуючої поверхні. Художник використовував холодну, приглушену кольорову гаму, створюючи відчуття ірреального, позачасового простору. Образ, створений Іваном Марчуком, балансує на межі реального та фантастичного, конкретного та універсального, стаючи символом творчого духу, який долає матеріальні обмеження та виходить у вищі сфери буття [41].

Експериментальний автопортрет в українському мистецтві 1970–1980-х років, представлений творчістю Олександра Дубовика, Тіберія Сільваші, Миколи Малишка, демонстрував пошуки нової мистецької мови, яка виходила за межі традиційного фігуративного зображення. Художники експериментували з абстрактними та напіваабстрактними формами, використовували нетрадиційні матеріали та техніки, звертались до концептуальних та перформативних практик. Олександр Дубовик, один із представників київського нонконформізму, у своїх автопортретах поєднував елементи абстрактного геометризму з символічними зображеннями, створюючи образи, які балансували на межі фігуративного та абстрактного мистецтва. Його «Автопортрет» (див. Додаток 1, рис. 1.6), 1967 року демонструє складну композиційну структуру, побудовану на геометричних формах та ритмічних повтореннях. Художник використовував яскраву, контрастну кольорову гаму, створюючи динамічний, енергетично насичений

образ, який відображав його концепцію «космічного простору» як універсальної матриці буття. Автопортрет Олександра Дубовика став не стільки зображенням зовнішності, скільки візуалізацією внутрішньої сутності художника, його творчих принципів та філософських поглядів [41].

Фотографічний автопортрет, який почав активно розвиватися в українському мистецтві 1970–1980-х років, запропонував нові можливості для художньої саморефлексії та експерименту з ідентичністю. Художники використовували фотографію не лише як засіб документації, але й як самостійний мистецький медіум, який дозволяв створювати складні, концептуально насичені образи. Віктор Марущенко, один із піонерів української арт-фотографії, у своїх автопортретах експериментував з композицією, світлотіньовими ефектами та смисловими контекстами, створюючи багатозначні, іронічні образи. Його «Автопортрет у дзеркалі» 1985 року демонструє складну гру відображень, яка створює ефект множинності та нестабільності ідентичності. Марущенко використовував чорно-білу фотографію, підкреслюючи графічну виразність образу та концентруючись на смисловому навантаженні композиції. Фотографічний автопортрет став важливим явищем в українському мистецтві 1970–1980-х років, розширюючи жанрові межі та збагачуючи засоби художнього вираження [8].

Масштабні зрушення в трактуванні простору і тіла, які відбувалися в світовому мистецтві 1960–1980-х років, вплинули й на розвиток автопортретного жанру в Україні. Художники експериментували з новими формами репрезентації тілесності, переосмислювали традиційні уявлення про простір і час, створювали складні концептуальні конструкції, які виходили за межі звичного розуміння автопортрета як візуального відображення зовнішності. Зокрема, художники київської андеграундної сцени 1970–1980-х років – Олег Голосій, Василь Цаголов, Олександр Гнилицький – у своїх ранніх експериментах з автопортретом демонстрували

вплив трансавангарду, неоекспресіонізму та концептуального мистецтва. Їхні роботи вирізнялися сміливими формальними рішеннями, експериментами з кольором і фактурою, інтертекстуальними відсиланнями та іронічною грою з культурними кодами, що передвіщало постмодерністські тенденції в українському мистецтві 1990–х років [27].

Книжкова графіка та ілюстрація, які активно розвивалися в українському мистецтві 1960–1980–х років, також стали простором для автопортретних експериментів. Художники–ілюстратори – Георгій Якутович, Олександр Данченко, Сергій Якутович – часто включали приховані автопортрети в свої ілюстрації до літературних творів, створюючи складні смислові контексти та інтертекстуальні зв'язки. Такі «вбудовані» автопортрети ставали формою діалогу художника з літературним твором, відображаючи його особистісне сприйняття та інтерпретацію тексту. Георгій Якутович, ілюструючи «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського, включив свій прихований автопортрет в одну зі сцен, створюючи ефект присутності художника в міфологічному просторі твору, прийом демонстрував нове розуміння автопортрета як форми культурної комунікації та інтертекстуального діалогу, розширюючи традиційні межі жанру [31].

Трансформації автопортретного жанру в українському мистецтві 1960–1980–х років відображали загальні процеси оновлення національної мистецької мови після десятиліть ідеологічних обмежень. Художники різних поколінь, стилістичних напрямів та регіональних шкіл через жанр автопортрета висловлювали свої творчі концепції, філософські погляди та особистісні переживання, створюючи складну, багатовимірну картину розвитку українського мистецтва цього періоду. Автопортрет став не лише засобом самопрезентації художника, але й формою критичної рефлексії щодо соціальної реальності, національної ідентичності, культурної традиції та майбутнього мистецтва. Різноманіття стилістичних рішень, технічних прийомів та концептуальних підходів, яке демонстрували українські

автопортрети 1960–1980–х років, свідчило про поступове відновлення творчої свободи та інтеграцію українського мистецтва в загальносвітовий культурний контекст.

1.3. Художні концепції автопортрета в контексті постмодерністських тенденцій кінця ХХ століття

Кінець ХХ століття ознаменувався кардинальними змінами в українському мистецтві, пов'язаними з падінням Радянського Союзу, здобуттям Україною незалежності та інтеграцією національної культури у світовий контекст. Постмодерністські тенденції, які почали активно проникати в українське мистецтво з кінця 1980–х років, суттєво вплинули на розвиток жанру автопортрета, трансформуючи традиційні уявлення про художню ідентичність, репрезентацію та самовираження. Постмодерністський автопортрет, на відміну від модерністського, який зосереджувався на пошуку автентичного "я" художника, проблематизував саме поняття ідентичності, трактуючи її як нестабільну, множинну, перформативну конструкцію. Українські художники, звільнившись від ідеологічних обмежень соцреалізму, активно експериментували з новими формами автопортретного висловлювання, використовуючи стратегії іронії, пастишу, цитування, деконструкції та інтертекстуальності [11].

Одеська школа концептуального мистецтва, представлена творчістю Олександра Ройтбурда, Сергія Ануфрієва, Леоніда Войцехова, Юрія Лейдермана, запропонувала принципово нове бачення автопортрета як форми концептуального жесту та іронічної гри з культурними кодами. Олександр Ройтбурд, один із лідерів українського постмодернізму, в серії своїх автопортретів 1990–х років деконструював традиційні уявлення про мистецьку ідентичність, створюючи складні, багат шарові образи, які поєднували елементи високої культури з масовою, сакрального з профанним, особистого з універсальним. Його «Без назви 3» із серії «Дещо про інше» 1989 року демонструє постмодерністську стратегію подвійного кодування,

поєднуючи цитування стилістики кубізму з іронічною саморефлексією щодо статусу художника в пострадянському контексті. Ройтбурд використовував яскраву, насичену кольорову гаму, складну композиційну структуру та численні інтертекстуальні відсилання, створюючи образ, який існує на перетині різних культурних традицій та мистецьких парадигм [37].

Київська школа нових медіа, представлена творчістю Олега Голосія, Олександра Гнилицького, Василя Цаголова, Арсена Савадова, розвивала експериментальні форми автопортрета, які виходили за межі традиційного живописного зображення. Художники активно використовували фотографію, відео, інсталяцію та перформанс, створюючи складні мультимедійні проекти, які досліджували проблеми ідентичності, тілесності, взаємодії приватного і публічного, реального і віртуального [7]. Арсен Савадов, один із піонерів української фотографії постмодерністського періоду, у своїх автопортретних проєктах експериментував з різними соціальними ролями та культурними масками, створюючи провокативні, шокуючі образи, які підривали усталені уявлення про стабільність та цілісність суб'єкта [19].

Автопортрет як форма деконструкції гендерних стереотипів та дослідження проблем сексуальності став важливим напрямом у творчості українських художниць кінця ХХ століття. Влада Ралко, Марина Скугарєва, Оксана Чепелик у своїх автопортретних проєктах критично переосмислювали традиційні репрезентації жіночого тіла та ідентичності, пропонуючи альтернативні моделі жіночої суб'єктивності. Влада Ралко, одна з найяскравіших представниць українського неоекспресіонізму, у своїх автопортретах 2000–х років створювала потужні, емоційно насичені образи, які поєднували фізіологічну відвертість із психологічною глибиною [25]. Хронологічний автопортрет як форма документації та осмислення особистісних трансформацій став значущим явищем в українському мистецтві кінця ХХ століття. Художники створювали серії автопортретів, які фіксували зміни їхньої зовнішності, внутрішнього стану, творчих концепцій

протягом певного періоду часу, перетворюючи автопортрет на своєрідний візуальний щоденник [1].

Автопортрет як форма діалогу з історією мистецтва та культурною традицією став важливим напрямом у творчості українських художників постмодерністського періоду. Митці активно цитували, пародіювали та реінтерпретували знакові твори світового та українського мистецтва, створюючи складні інтертекстуальні конструкції, які відображали їхнє місце в культурному контексті [13].

Транскультурний автопортрет, який підіймав питання проблеми національної ідентичності в контексті глобалізації та культурної гібридизації, став значущим явищем в українському мистецтві кінця ХХ століття. Художники, які працювали на перетині різних культурних традицій та мистецьких парадигм, створювали складні, гібридні образи, які відображали множинність та неоднозначність сучасної ідентичності. Ілля Чічкан, один із найпровокативніших українських художників 2000–х років, у своїх автопортретних проектах експериментував з поєднанням різних культурних кодів та візуальних мов, створюючи сюрреалістичні, гротескні образи, які підривали усталені уявлення про національну та культурну ідентичність. Його «Психодарвінізм» 2005 року (див. Додаток 1, рис. 1.7), демонструє фантазмагоричну трансформацію людського обличчя, яке поєднує риси різних видів та культурних типів, створюючи образ постлюдської, транскультурної істоти. Ілля Чічкан використовував стратегії провокації, шоку та абсурду, деконструюючи традиційні уявлення про людську природу та ідентичність [27].

Віртуальний автопортрет, який почав розвиватися в українському мистецтві наприкінці 1990–х років під впливом цифрових технологій та інтернету, запропонував нові можливості для дослідження проблем ідентичності, репрезентації та взаємодії реального і віртуального. Українські художники, які працювали з цифровими медіа, створювали складні,

інтерактивні автопортретні проєкти, які досліджували можливості та обмеження нових технологій у репрезентації людської особистості. Олександр Гнилицький, один із піонерів українського медіа–мистецтва, у своїх ранніх експериментах з цифровим автопортретом досліджував проблеми симуляції, віртуальної присутності та трансформації тілесності в цифровому середовищі [27].

Автопортрет як форма соціально–політичного висловлювання та критичної рефлексії став важливим напрямом в українському мистецтві кінця ХХ століття. Художники використовували автопортрет як засіб артикуляції своєї громадянської позиції, критики соціальних проблем та осмислення складних процесів пострадянської трансформації. Віктор Сидоренко, один із провідних українських художників концептуального напрямку, у своїх проєктах досліджував проблеми пострадянської ідентичності, колективної пам'яті та історичної травми (Таблиця 1.4.).

Таблиця 1.4. Постмодерністські стратегії в українському автопортреті кінця ХХ століття

Стратегія	Характеристика	Художні прийоми	Представники
Інтертекстуальність	Створення автопортретів через діалог з історією мистецтва, цитування та реінтерпретацію знакових творів	Апропріація, колаж, палімпсест, цитування	Олександр Ройтбурд, Олег Тістол, Сергій Братков
Деконструкція ідентичності	Проблематизація поняття стабільного "я", дослідження множинності та фрагментарності ідентичності	Фрагментація образу, множинні автопортрети, мультиперсонажність	Арсен Савадов, Ілля Чічкан, Віктор Сидоренко
Перформативність	Трактування автопортрета як форми перформативного жесту, акцент на процесуальності та тілесності	Автопортрет–перформанс, документація акцій, робота з тілом	Василь Цаголов, Оксана Чепелик, Влада Ралко

Медіальна рефлексія	Дослідження специфіки різних медіа в репрезентації ідентичності, експерименти з новими технологіями	Мультимедійність, гібридизація медіа, технологічні експерименти	Олександр Гнилицький, Віктор Марущенко, Єгор Антонов
---------------------	---	---	--

Джерело: складено автором за [18,27]

Автопортрет як форма дослідження колективної ідентичності та історичної пам'яті став значущим напрямом в українському мистецтві кінця ХХ століття. Художники використовували автопортрет як засіб артикуляції складних взаємин між особистою історією та колективним досвідом, досліджуючи проблеми культурної травми, історичної амнезії та пострадянської ностальгії. Тілесність як ключова проблема постмодерністського автопортрета знайшла яскраве відображення в творчості українських художників кінця ХХ століття. Митці досліджували тіло як соціальний конструкт, як поле політичних та ідеологічних інтервенцій, як місце травми та задоволення, як медіум комунікації та самовираження [5].

Мультикультурний автопортрет, який досліджував проблеми етнічної та культурної ідентичності в контексті глобалізації та пострадянської трансформації, став важливим напрямом в українському мистецтві кінця ХХ століття [22]. Художники, які належали до етнічних меншин або працювали на перетині різних культурних традицій, створювали складні, гібридні образи, які відображали множинність та неоднозначність їхньої ідентичності. Павло Маков, художник українсько–єврейського походження, у своїх графічних автопортретах досліджував проблеми культурної пам'яті, діаспорного досвіду та мовної ідентичності.

Віртуальний автопортрет як форма дослідження цифрової ідентичності та проблем репрезентації в епоху нових медіа став актуальним напрямом в українському мистецтві кінця 1990–х років. Художники експериментували з цифровими технологіями, створюючи автопортрети, які існували на перетині

реального та віртуального просторів, досліджуючи можливості та обмеження цифрових медіа у вираженні людської суб'єктивності [2].

Автопортрет як форма критичної рефлексії щодо інституційних та ринкових механізмів мистецтва став значущим напрямом в українському постмодернізмі кінця ХХ століття. Художники використовували автопортрет як засіб артикуляції своєї позиції в мистецькому полі, критики системи мистецтва та іронічного переосмислення статусу художника в пострадянському контексті. Технологічні експерименти з формою та матеріалами автопортрета стали характерною рисою українського мистецтва кінця ХХ століття. Художники активно експериментували з нетрадиційними матеріалами, техніками та форматами, розширюючи межі жанру та досліджуючи нові можливості художнього вираження. Інтердисциплінарний підхід до автопортрета, який поєднував елементи різних видів мистецтва та наукових дисциплін, став характерною рисою українського постмодернізму кінця ХХ століття. Художники експериментували з поєднанням візуальних, текстових, перформативних та концептуальних елементів, створюючи складні, багатовимірні автопортретні проекти, які виходили за межі традиційного розуміння жанру.

Автопортрет як форма екологічної рефлексії та дослідження взаємин людини з природним середовищем став актуальним напрямом в українському мистецтві кінця ХХ століття. Художники використовували автопортрет як засіб артикуляції своєї позиції щодо екологічних проблем та осмислення місця людини в природному світі. Олена Рижих, одна з піонерок українського еко–мистецтва, у своєму проекті «Біо-графії» 2010-х років досліджувала можливості інтеграції природних матеріалів та процесів у художню практику. Рижих створила серію автопортретів, які поєднували фотографічне зображення з натуральними матеріалами – листям, гілками, камінням, – створюючи складні, біоморфні образи, які розмивали межу між людським та природним. Її проект демонстрував характерне для постмодернізму

прагнення до подолання дуалізму природи та культури, суб'єкта та об'єкта, людського та нелюдського [18].

Автопортрет як форма дослідження технологічного розширення людського тіла та століття, можна констатувати, що цей період характеризувався безпрецедентним розширенням жанрових меж, експериментами з формою, змістом, матеріалами та технологіями, а також глибокою концептуалізацією автопортретного висловлювання. Українські художники, звільнившись від ідеологічних обмежень соцреалізму, активно інтегрувалися в світовий художній контекст, засвоюючи постмодерністські стратегії та адаптуючи їх до місцевих культурних умов. Автопортрет став не лише засобом особистого самовираження, але й формою критичної рефлексії щодо соціальних, політичних, економічних та культурних процесів, що відбувалися в пострадянській Україні. Різноманіття художніх концепцій та стратегій, які демонстрували українські автопортрети кінця ХХ століття, свідчить про формування нової парадигми розуміння суб'єктивності та ідентичності в постмодерному контексті – множинної, фрагментарної, перформативної, медіально опосередкованої.

1.4. Новітні форми та засоби створення автопортрета в сучасному українському мистецтві

Початок ХХІ століття ознаменувався кардинальними змінами в українському мистецтві, пов'язаними з інтенсивною інтеграцією в глобальний культурний контекст, розвитком арт-ринку та інституційної інфраструктури, поширенням нових технологій та медіа, а також соціально-політичними трансформаціями, які суттєво вплинули на художнє середовище. Жанр автопортрета, який традиційно слугував простором для художньої саморефлексії та експерименту, зазнав значних трансформацій під впливом цих процесів, набуваючи нових форм, змістів та функцій у сучасному мистецькому дискурсі [24]. Українські художники, активно

засвоюючи досвід світового мистецтва та розвиваючи власні творчі стратегії, розширили межі традиційного розуміння автопортрета, перетворивши його на складний, багатовимірний художній жест, який може використовувати різноманітні медіа, формати та концептуальні підходи для дослідження проблем ідентичності, репрезентації, тілесності, взаємодії приватного і публічного, локального і глобального [26].

Перформативний автопортрет, який трактує ідентичність як процес, а не стабільний стан, став одним із ключових напрямів у розвитку цього жанру в українському мистецтві початку XXI століття. Художники використовують своє тіло як художній медіум, створюючи перформанси, акції та інтервенції, які документуються через фотографію, відео та інші засоби фіксації. Алевтина Кахідзе, одна з найяскравіших представниць українського перформансу, у своєму проєкті «Суджений – ряджений» 2005 – 2010 років досліджувала проблеми жіночої ідентичності, тілесності та соціальних ролей через серію перформативних дій, які пародіювали та деконструювали гендерні стереотипи. Кахідзе використовувала своє тіло як знаковий простір, на якому розігрувалися різні соціальні та культурні сценарії, досліджуючи перформативну природу гендерної ідентичності. Її проєкт демонстрував характерне для сучасного мистецтва розуміння автопортрета як процесуального, тимчасового явища, яке існує на перетині різних медіальних форм та соціальних контекстів [25].

Інсталяційний автопортрет, який розширює межі традиційного зображення через використання об'єктів, простору та інтерактивних елементів, став важливим напрямом у розвитку цього жанру в українському мистецтві початку XXI століття. Художники створюють складні просторові композиції, які відображають їхню ідентичність та внутрішній світ через систему символічних об'єктів, матеріалів та просторових рішень. Влада Ралко та Володимир Будніков, одні з найвідоміших українських живописців, у своєму спільному проєкті «Кімната на двох» 2008 – 2009 років створили

автопортретну інсталяцію, яка відображала їхні взаємини як творчої пари через систему особистих речей, живописних полотен та просторових структур. Ця робота демонструвала можливості інсталяційного формату у створенні складного, багатовимірного автопортретного висловлювання, яке виходить за межі традиційного зображення і залучає глядача до активної взаємодії та інтерпретації. Інсталяція відображає характерне для сучасного мистецтва прагнення до синтеза різних художніх форм та медіа, а також до створення імерсивного досвіду, який залучає глядача на емоційному, інтелектуальному та фізичному рівнях [1].

Відеоавтопортрет, який використовує можливості рухомого зображення, звуку та монтажу для створення складних темпоральних структур, став одним із найпоширеніших форматів у сучасному українському мистецтві. Художники використовують відео як медіум, який дозволяє досліджувати процесуальність ідентичності, множинність перспектив та наративів, складні взаємини між реальністю та фікцією. Анна Звягінцева, одна з найяскравіших представниць українського відеоарту, у своєму проєкті «Розмова» 2016 року створила серію коротких відеозаписів, які фіксували її повсякденні дії та спостереження протягом кількох років. Ці фрагментарні, інтимні записи, позбавлені наративної структури та драматичних подій, формували складний, багатосаровий автопортрет художниці як суб'єкта, зануреного в потік часу та повсякденності. Проєкт демонстрував можливості відео як медіуму, який дозволяє фіксувати темпоральність людського досвіду, процесуальність ідентичності та різноманітність контекстів, у яких формується суб'єктивність [3].

Концептуальний автопортрет, який зосереджується на дослідженні ідей та концепцій, а не на візуальному зображенні зовнішності, став важливим напрямом у розвитку цього жанру в українському мистецтві початку XXI століття. Художники використовують текст, документацію, архівні матеріали та інші концептуальні засоби для створення складних, інтелектуально

насичених автопортретних проєктів, які досліджують проблеми мови, пам'яті, ідентичності та репрезентації [1].

Біологічний автопортрет, який використовує біологічні матеріали та процеси як художній медіум, став одним із найбільш інноваційних напрямів у розвитку цього жанру в українському мистецтві початку XXI століття. Художники експериментують з використанням власних біологічних матеріалів – крові, волосся, клітин, ДНК – для створення автопортретних робіт, які досліджують проблеми тілесності, матеріальності та взаємини між природним і культурним, біологічним і соціальним. Євгенія Белорусець, одна з піонерок українського біо-арту, у своєму проєкті «Спадковість» у 2016 році використала зразки власної ДНК для створення візуального зображення, яке репрезентувало її генетичну ідентичність. Ця робота піднімала складні етичні, філософські та політичні питання щодо біологічної детермінованості, генетичної приватності та використання біотехнологій у мистецтві. Біологічний автопортрет відображає характерне для сучасного мистецтва прагнення до дослідження матеріальності людського існування та взаємин між тілом, технологією та культурою [1].

Таблиця 1.5 демонструє основні форми та засоби створення автопортрета в сучасному українському мистецтві.

Таблиця 1.5 Новітні форми та засоби створення автопортрета в сучасному українському мистецтві

Форма автопортрета	Художні засоби та медіа	Концептуальні особливості	Представники
Перформативний	Тіло художника, перформанс, акція, хепенінг, документація	Ідентичність як процес, тіло як медіум, темпоральність	Алевтина Кахідзе, Василь Цаголов, Оксана Чепелик
Інсталяційний	Об'єкти, простір, звук, світло, інтерактивні елементи	Просторовість, матеріальність, контекстуальність	Влада Ралко, Володимир Будніков, Жанна Кадирова

Відео	Рухоме зображення, звук, монтаж, проекція	Темпоральність, наративність, документальність	Анна Звягінцева, Олексій Радинський, Микола Рідний
Концептуальний	Текст, документація, архівні матеріали, діаграми	Інтелектуальність, критичність, дослідницький підхід	Микита Кадан, Лада Наконечна, Давид Чичкан
Біологічний	Кров, волосся, клітини, ДНК, біологічні процеси	Тілесність, матеріальність, взаємини природного і культурного	Євгенія Белорусець, Олександр Бурлака, Тетяна Гершуні
Цифровий	Комп'ютерна графіка, VR, AR, інтерактивні технології	Віртуальність, інтерактивність, алгоритмічність	Степан Рябченко, Сергій Петлюк, Єгор Антонов
Соціально–активістський	Інтервенції в публічний простір, партисипативні практики	Соціальна критика, політична позиція, колективність	Група Р.Е.П., Група SOSka, Микита Шаленний

Джерело: складено автором за [1,21]

Цифровий автопортрет, який використовує можливості комп'ютерної графіки, віртуальної та доповненої реальності, інтерактивних технологій, став одним із найбільш інноваційних напрямів у розвитку цього жанру в українському мистецтві початку XXI століття. Соціально–активістський автопортрет, який використовує мистецтво як засіб соціальної критики та політичного висловлювання, став важливим напрямом у розвитку цього жанру в українському мистецтві початку XXI століття, особливо після соціально–політичних потрясінь Помаранчевої революції, Революції Гідності та початку російсько–української війни. Художники використовують автопортрет як форму артикуляції своєї громадянської позиції, критики соціальних проблем та осмислення складних історичних та політичних процесів [17].

Фотографічний автопортрет, який розвивається в умовах тотальної візуалізації культури та поширення соціальних медіа, став одним із найпоширеніших форматів у сучасному українському мистецтві. Художники експериментують з різними фотографічними техніками та підходами,

створюючи автопортрети, які балансують на межі документального та постановочного, приватного та публічного, автентичного та сконструйованого. Борис Михайлов, один із найвідоміших українських фотографів, у своєму проєкті «Я – не я» 1992–2002 років створив серію автопортретів, які досліджували проблеми ідентичності, старіння та тілесності через документацію змін власного тіла протягом тривалого періоду часу. Борис Михайлов використовував стратегії самодокументації та автофікції, створюючи образи, які одночасно були глибоко особистими та критично рефлексивними щодо соціальних та культурних конвенцій репрезентації тіла. Його проєкт демонстрував можливості фотографічного автопортрета як форми дослідження складних взаємин між приватним і публічним, документальним і постановочним, реальним і сконструйованим [2].

Автопортрет як форма деколоніального висловлювання та переосмислення національної ідентичності став важливим напрямом у розвитку цього жанру в українському мистецтві початку XXI століття, особливо після Революції Гідності та в контексті російсько–української війни [9]. Художники використовують автопортрет як засіб артикуляції своєї позиції щодо колоніального минулого, постколоніальної травми та процесів національного самовизначення. Нікіта Кадан, один із найвпливовіших українських художників, у своєму проєкті «Червоний» у 2014–2015 роках створив серію автопортретних робіт, які досліджували проблеми історичної пам'яті, політичного насильства та особистої відповідальності в контексті колоніальної історії України. Нікіта Кадан використовував стратегії архівації, документації та критичної реконструкції, створюючи складний, багат шаровий наратив, який поєднував особисту історію з колективним досвідом деколонізації. Його серія демонструвала можливості автопортрета як форми критичної рефлексії щодо колоніального минулого та

постколоніальної сучасності, яка виходить за межі індивідуалістичного самовираження і стає засобом соціальної та політичної критики [2].

Автопортрет як форма дослідження етнічної та релігійної ідентичності в умовах глобалізації став значущим напрямом у розвитку цього жанру в українському мистецтві початку XXI століття. Художники, які належать до етнічних та релігійних меншин або працюють на перетині різних культурних традицій, використовують автопортрет як засіб артикуляції своєї складної, гібридної ідентичності та дослідження проблем культурної пам'яті, діаспорного досвіду та релігійної традиції. Матвій Вайсберг, художник українсько-єврейського походження, у своєму проєкті «Тіні» в 1990 – 2000-их роках створив серію автопортретних робіт, які досліджували його складну культурну ідентичність та духовні пошуки через звернення до єврейської релігійної традиції та іконографії. Матвій Вайсберг використовував стратегії символізму та метафоричності, створюючи образи, які балансували на межі особистого та універсального, конкретного та архетипічного. Його проєкт демонстрував можливості автопортрета як форми дослідження етнічної та релігійної ідентичності в глобалізованому світі, де традиційні форми приналежності та ідентифікації зазнають суттєвих трансформацій [6].

Автопортрет як форма терапевтичної практики та опрацювання травматичного досвіду став важливим напрямом у розвитку цього жанру в українському мистецтві початку XXI століття, особливо в контексті соціальних та політичних потрясінь, які переживало українське суспільство. Художники використовують автопортрет як засіб артикуляції та опрацювання особистих та колективних травм, пов'язаних із війною, насильством, соціальними трансформаціями та ідентичнісними кризами [21].

Жанр автопортрета в українському мистецтві початку XXI століття характеризується безпрецедентним розширенням формальних та концептуальних меж, експериментами з різними медіа та технологіями, а

також глибокою теоретичною рефлексією щодо проблем ідентичності, репрезентації, тілесності, взаємодії особистого та соціального, локального та глобального [10]. Українські художники, активно інтегруючись у світовий мистецький контекст та розвиваючи власні творчі стратегії, трансформують традиційне розуміння автопортрета, перетворюючи його на складний, багатовимірний художній жест, який відображає актуальні проблеми та дискурси сучасності. Різноманіття форм, засобів та концептуальних підходів, які демонструють українські автопортрети початку ХХІ століття, свідчить про динамічний розвиток цього жанру та його важливу роль у формуванні сучасної української мистецької ідентичності.

Висновки до розділу 1

Стильові особливості та художні прийоми автопортрета українських митців першої половини ХХ століття відображають складні процеси входження національного мистецтва у європейський модерністський контекст. Автопортрети цього періоду демонструють синтез національних традицій з авангардними експериментами, пошук нових формально-пластичних рішень та самоідентифікацію художника в умовах соціальних трансформацій.

Трансформація жанру автопортрета в українському мистецтві радянського періоду відбувалася під впливом ідеологічних чинників та соціокультурних обставин. Автопортрет часто виступав простором відносної творчої свободи, де художник міг висловити особисте бачення, що не вкладалося в канони соцреалізму. Особливо складні та різноманітні трансформації автопортрета спостерігаються у творчості українських шістдесятників та нонконформістів.

Сучасний етап розвитку українського автопортрета характеризується розширенням технічних можливостей, експериментами з формою та змістом, залученням нових медіа. Цифрові технології відкрили перспективи для створення віртуальних, мультимедійних, інтерактивних форм самозображення, що розмивають традиційні межі жанру та створюють нові способи репрезентації творчої індивідуальності.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧА РОБОТА «ВІДОБРАЖЕННЯ»: СТАДІЇ ВИКОНАННЯ

2.1. Виникнення творчого задуму, пошук художнього образу автопортрету «Відображення»

Ідея дипломного живописного твору під назвою «Відображення» виникла в процесі рефлексії над досвідом, особистими та професійними змінами, які були набуті під час навчання, та пошуку візуального засобу, який міг би найдостеменніше відобразити ці зміни. Центральною фігурою композиції було обрано саму авторку, що зумовлено потягом до самоспостереження і самоаналізу. Такий образ дозволить повною мірою проілюструвати вплив багаторічного навчання на мистецьке становлення художниці.

Поряд з академічним навчанням, важливу роль у формуванні внутрішнього світу художниці відігравали й інші позаосвітні події, які також залишили свій відбиток на світогляді, емоційному досвіді та її творчій мові. Їх відлуння зафіксовано також у візуальній структурі автопортрета, яке проявляється як синтез особистісних кольорів зовнішнього та внутрішнього "я".

Автопортрет був обраний як оптимальний жанровий формат для реалізації цієї ідеї, оскільки дозволяє художнику звернутися до найглибших пластів самосвідомості. У процесі підготовки роботи було проведено формальний та стилістичний аналіз європейської традиції автопортретного живопису 20 століття. Серед розглянутих прикладів найбільш співзвучним за духом і художнім вирішенням виявився автопортрет хорватського художника Бранко Шеноа (див. Додаток 2, рис. 1.). У його творі постать художника органічно інтегрована в антураж, наповнений предметами, що репрезентують особисті захоплення митця: історію, декоративне мистецтво та флористику. Такий підхід до автопортрету через наповнене символікою середовище був

обраний основним прийомом побудови композиції твору. Дзеркальне відображення, доповнене середовищем, є не лише візуальним автопортретом, але й концептуальною метафорою – образом, що містить у собі багатошарову ідентичність художника.

2.2. Композиційні вирішення та техніка виконання

При пошуку композицій для дипломної роботи «Відображення» було вирішено, що центральне місце займе постать, що представляє авторку в момент творчого процесу. Це композиційне рішення підкреслило би важливість образу, зосереджуючи увагу глядача на емоціях та психологічному стані головної дійової особи. Овальний формат, стилізований під дзеркальне відображення, буде підсилювати відчуття самозаглиблення, формуючи простір для роздумів та внутрішнього монологу.

Простір, що постає перед поглядом через уявне «дзеркало», формує камерну атмосферу творчої майстерні чи особистого куточку. Кольорові акценти, зокрема теплі відтінки рожевого та фіолетового, наповнюють фон життям, збагачуючи глибину композиції та відображаючи суб'єктивний внутрішній світ. Виразно присутні палітра та мольберт акцентують тему самовизначення митця через творчість, символізуючи етап художніх пошуків як фундаментальний елемент особистості.

Поза фігури в моменті дії, з пензлем у руці, породжує динамічний взаємозв'язок між споглядачем та персонажкою: погляд спрямовано безпосередньо на глядача, що формує враження прямої взаємодії, заохочуючи до співпереживання та осмислення. Цей композиційний підхід дає змогу розглядати полотно не тільки як портрет, а як метафоричний портал у внутрішній світ художниці.

Обрамлення навколо овалу виткане з орнаментального візерунку, котрий співзвучно перегукується з переважаючими фіолетовими відтінками, поглиблюючи відчуття закритого світу. Симетричний розподіл декоративного мотиву навколо центрального зображення урівноважує загальну картину,

надаючи їй прикраси та єдності, водночас підкреслюючи протиставлення реального та символічного. Форма та колір одягу – смугаста сорочка – також стають елементом композиції: ритм смуг повторює декоративний орнамент тла, а чіткі горизонтальні лінії контрастують з плавними обрисами овалу, що дозволяє глядачеві краще відчутти глибину простору та структуру форми.

У роботі над твором було вирішено застосувати змішану техніку, що включає в себе спочатку використання акрилових фарб, а згодом – деталізацію олійними. Цей спосіб комбінування матеріалів набув популярності в сучасному мистецтві, оскільки дозволяє поєднати виразну рухливість акрилу з пластичністю та глибиною олії.

Етап з акрилом виступає як «підготовка» живописного полотна – швидке висихання матеріалу дозволило би швидко вибудовувати композицію, створювати локальні кольорові площини та формувати загальну атмосферу роботи. Акрил також функціонує як проміжний шар, який структурує поверхню живопису, не перевантажуючи її фактурою. Це допомагає уникнути надмірного насичення фактурою у кінцевому варіанті.

Завершальний етап з використанням олійних фарб забезпечує глибину кольорового моделювання, плавність тональних переходів і візуальну насиченість. Завдяки повільному висиханню, олійна фарба дає можливість працювати з нюансами світлотіні, досягаючи тонкої ліпки форми, що особливо важливо при зображенні обличчя, рук та емоційно навантажених деталей.

Поєднання цих двох технік дозволяє об'єднати структурну динаміку акрилу з психологічною глибиною олії, що в контексті автопортрету посилює враження внутрішньої трансформації особистості, її пластичну багатогранність та емоційну напруженість[38].

Загалом, композиція базується на поєднанні реалізму та умовностей, особистого і загального, внутрішнього та зовнішнього – ключових ознаках сучасного автопортретного жанру. Цей метод дає глядачеві змогу не лише

побачити зовнішність мисткині, а й глибше зрозуміти сутність її творчої індивідуальності.

2.3. Основна робота над твором, завершальна стадія

Весь шлях створення творчої роботи можна поділити на такі етапи:

1. Пошук пози, антуражу, зовнішнього вигляду для відображення у творі

2. Пошук композиції та основних кольорів

3. Підмальовок акриловими фарбами на форматі

4. Довершення олійними фарбами

1. Одним із перших важливих кроків стало визначення моделі, яка б відображала авторське бачення внутрішніх змін особистості. Оскільки картина має автобіографічний характер, центральною фігурою композиції обрано саму авторку, що дало змогу не тільки глибше пірнути у психологічну складову образу, але й провести самоаналіз. Таким чином, натурницею стала художниця, яка у процесі позування відтворювала власні почуття, пов'язані з пережитими моментами навчання та особистих трансформацій. Для повноти образу було ретельно обдумане візуальне оточення (інтер'єр, наповнення, особливості освітлення), яке мало не тільки композиційне, але й символічне значення.

2. Наступним етапом стало опрацювання композиційного задуму. За допомогою низки ескізів і тональних начерків авторка досліджувала взаємодію фігури з простором полотна. Формат було підібрано відповідно до поставленого завдання – зображення по пояс у вертикальному прямокутнику (60 × 80 см), що дозволяє водночас зосередити увагу на міміці, положенні рук, а також зберегти емоційну глибину портрета. Тональні ескізи допомогли сформувати просторову побудову твору, окреслити джерело світла, визначити характер тіней та їхню взаємодію з формою (див. Додаток 2, рис. 2.2).

Після формування композиційного каркасу було проведено кольорові пошуки, які сприяли побудові емоційно виразного колориту (див. Додаток 2,

рис. 2.3). Було розглянуто декілька варіантів гами, зокрема поєднання теплих та холодних площин, нейтральних фонів з акцентами теплого світла. Цей етап дозволив зберегти цілісність палітри, логіку кольорових контрастів та стилістичну єдність твору.

3. Наступною фазою став підмальовок акрилом. Акрилова фарба була обрана через її швидке висихання, що дозволило оперативно фіксувати композиційні та тональні рішення. На цьому етапі було виконано базове нанесення кольорових площин, розроблено світлотіньову модель, а також сформовано загальну кольорову атмосферу твору. Акриловий шар виконував функцію основи, на яку надалі накладалися деталізовані фрагменти (див. Додаток 2, рис. 2.4).

4. Завершальна робота виконувалася з використанням олійних фарб, що дало змогу досягти глибини та нюансування форми. Завдяки їхній повільності висихання, художниця мала можливість поступово моделювати фактуру обличчя, волосся, емоційно значущих деталей (очі, руки, драпірування). Застосування олії на акриловій основі створило можливість поєднання чіткості зображення з м'якістю переходів, що підсилює експресивність та символічну багат шаровість образу.

Висновки до розділу 2

Концептуальне підґрунтя роботи «Відображення» (див. Додаток 2, рис. 2.5) полягає у відображенні змін, які відбуваються в особистості через навчання та розвиток творчості. Автопортрет вибрано як найкращий спосіб показати багатогранність особистості, а дзеркало стало ключовим образом, що об'єднує дійсне та символічне.

Композиція побудована на поєднанні постаті мисткині з навколишнім середовищем, наповненим символікою, підкреслюючи взаємодію особистого досвіду та творчого процесу. Використання овальної форми, декоративних деталей та контрастних кольорів (теплі фіолетові та рожеві відтінки) сприяє створенню камерної атмосфери заглиблення у себе.

Техніка виконання поєднує акрил та олію, що дозволило досягти структурної динаміки та глибини живопису. Акрил використовувався для швидкого формування загальної композиції, тоді як олійні фарби забезпечили тонке моделювання форми та емоційну насиченість.

Етапи роботи включали пошук образу, експерименти з композицією та колористикою, створення підмалювка акрилом та деталізацію олією. Ці підходи допомогли створити цілісний твір, де реалістичне зображення поєднується з метафоричним змістом.

Дипломна робота «Відображення» демонструє поєднання особистого досвіду, мистецьких традицій та сучасних технічних прийомів. Вона є не тільки автопортретом, але й візуальним вираженням творчої індивідуальності, де форма, колір і символіка розкривають внутрішній світ мисткині. Отриманий результат підкреслює важливість жанру автопортрета як засобу самопізнання та художнього спілкування.

ВИСНОВКИ

Дослідження засвідчило, що автопортрет не втрачає своєї актуальності, залишаючись жанром, який еволюціонує пліч-о-пліч з мистецтвом, віддзеркалюючи як особисті, так і спільні зміни. Твір «Відображення» постав як мистецьке дослідження власного творчого шляху, спираючись на історичні традиції, проте інтерпретовані крізь призму сучасного художнього бачення. Це підкреслює безперервність руху жанру та його здатність пристосовуватися до нових викликів епохи. У першій половині двадцятого століття українські митці енергійно впроваджували національні мотиви в загальноєвропейський модернізм, випробовуючи нові форми та символіку. В радянський період, незважаючи на ідеологічні обмеження, автопортрет лишався осередком творчої свободи, особливо в роботах шістдесятників і нонконформістів. Сьогодні цей жанр продовжує еволюціонувати під впливом цифрових технологій, що відкривають нові горизонти для самовираження.

Твір «Відображення» комбінує традиційні прийоми (реалістичне зображення, символічне оточення) із сучасними техніками (суміш акрилу та олії). Дзеркальна метафора та інтер'єрні деталі підкреслюють взаємодію особистого досвіду з творчим процесом, що резонує з практиками митців минулого. Використання овального формату, декоративних елементів і кольорових контрастів породжує відчуття внутрішнього діалогу, характерного як для класичного, так і для сучасного автопортрета.

«Відображення» можна вважати продовженням традицій українського автопортрета, де особисті переживання поєднуються з універсальними темами творчості та ідентичності. Разом з тим, твір демонструє індивідуальний стиль, що відповідає сучасним тенденціям – поєднання реалізму з метафоричністю, експерименти з фактурою та колористикою.

Аналіз показав, що сучасний автопортрет постав внаслідок тривалої еволюції, яка об'єднує національні надбання, модерністські новаторства, радянський досвід та актуальні технологічні здобутки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова М. М. Портретування як інструмент творення іміджу : Трансформації образу людини в контексті трансгуманістичних візій. *International Journal of Slavic Studies, Slavopoplitletters*. 2021. № 3. С. 1–12.
2. Абрамова М. М. Трансформації портретування в комунікативному просторі культури на рубежі ХХ–ХХІ століть. *Художня культура. Актуальні проблеми. Ін–т проблем сучасного мистецтва НАМ України*. Київ, 2021. № 17 (2). С. 42–49.
3. Абрамова М. М. Феномен селфі: новий вид мистецтва чи інструмент селфмаркетингу. *Художня культура. Актуальні проблеми. Ін–т проблем сучасного мистецтва НАМ України*. Київ, 2022. № 18 (1). С. 72–78.
4. Алла Горська. Червона тінь калини. Листи, спогади, статті / Ред. та упор. О.Зарецького, М.Маричевського. — Київ, Спалах. — 1996. — 240 с.
5. Арістотель. Політика. Поетика. Харків : Фоліо, 2023. 512 с.
6. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
7. Багмет А. Є. Словник синонімів української мови: у 2 т. Т. 1. Нью-Йорк – Париж – Сідней, Торонто, 1982. Т. 1. 465 с.
8. Барт Р. *Camera Lucida*. Нотування фотографії. Київ : RED ZET Edition, 2022. 178 с.
9. Бауман З. Плинні часи. Життя в добу непевности. Київ : Критика, 2013. 174 с.
10. Бевзенко Л. Д. Стили жизни переходного общества. Київ : Інститут соціології НАН України, 2008. 144 с.
11. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопедичне видання: у 2 т. Т. 1. Київ : Інститут культурології АМУ, 2008. 240 с.

12. Вежневцев І. Л. «Музичний портрет», жанри melodies і chanson в камерно-вокальній творчості Франсіса Пуленка. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць / М-во культури України; Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв; редкол.: В. Г. Чернець, О. В. Овчарук, К. І. Станіславська та ін. Київ, 2018. Вип. 41. С. 201–209.
13. Винницький М. Роман Сельський / М. Винницький // Мистецтво L'art (АНУМ). – Львів, 1933. – Річник І. – Зошит ІV. – С. 85-88.
14. Волошин Л. Український артистизм Романа Сельського та його окцидентальні пов'язання / Л. Волошин // Сельський Роман: Альбом [Ін-т колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ / Упоряд. Т. Лозинський, І. Завалій; авт. вступ. ст. Є. Шимчук, Л. Волошин]. — Львів-Київ: Оранта, 2006
15. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / пер. з нім. та комент. В. М. Купліна. Київ : Четверта хвиля, 2001. 424 с.
16. Гончаренко, С. “Автопортрет як феномен творчої самоідентифікації митця.” Мистецтвознавчі записки, №38, 2020, с. 45–49.
17. Городяненко В. Г. Соціологічна енциклопедія. Київ : Академвидав, 2008. 456 с.
18. Демиденко Я. С. Український авангардизм: філософсько-естетичний дискурс : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08 / Міністерство освіти і науки України. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 163 с.
19. Дениско П. Комодифіковане «Я» — Новий тип персональної ідентичності». Філософська думка. Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. 2017. № 4: Спадщина Просвітництва. С. 81-96.
20. Дерезевіц В. Смерть митця. Київ : Yakaboo Publishing. 2021. 368 с.
21. Джеймісон Ф. Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму / пер. з англ. П. Дениска. Київ : Курс. 2008. 504 с.

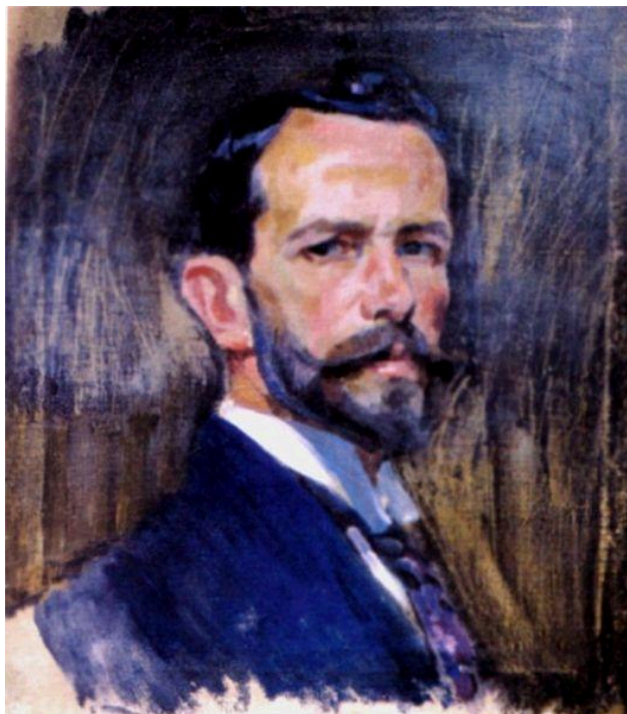
22. Дзюба І. М. Глобалізація і майбутнє культури. Слово і час. НАМУ, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН. 2008. № 9 (573). С. 23–35
23. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII століть. Київ : Наукова думка, 1983. 179 с.
24. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики : монографія. Київ : ПАРАПАН, 2010. 244 с.
25. Копилова Н. О. Гендерні варіації фемінності у сучасних українських художніх практиках. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2022. № 43. С. 62–67.
26. Королько В. Г. Паблік рілешнз. Наукові основи, методика, практика. Київ : Видавничий дім «Скарби», 2001. 400 с.
27. Ложкіна А. В. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.
28. Осадча О. А. Репрезентація християнської традиції в українському мистецтві другої половини XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Міністерство культури та інформаційної політики України. Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2020. 201 с
29. Пономаренко М. «Автопортрет» Миколи Глуценка 1923 року: в дзеркалі Відродження. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. № 2. С. 84–90.
30. Роготченко О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм / Олексій Роготченко ; Ін-т проблем сучас. мистец. Акад. мистец. України. – К. : Фенікс, 2007. – 608 с. : іл.
31. Спасскова О. П. Художня інтерпретація образів повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» у графіці Г. Якутовича та В. Єфименка. Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції : матеріали III Міжнародного конгресу. Полтава, 2015. 316 с.

32. Степко М. Український авангард в контексті європейської мистецької культури (1910-ті – початок 1930-х років). Наукові записки НаУКМА, 2016. С. 185-198.
33. Танюк Л. Парастас: Іван Світличний, Алла Горська, Володимир Глухий, Мар'ян Крушельницький. Київ, 1998. 378 с.
34. Українське мистецтво та архітектура кінця ХІХ - початку ХХ ст. / НАНУ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 2000. 456 с.
35. Федорова Ніна Іванівна. Рекомендації Гаркуши Н. Л., Жоголь Л. Є. Піаніди Б. М., Шаповала І. П., Яблонської Т. Н. та довідка Нагая В. Т. на Федорову Н. І. до вступу в Спілку художників України. 1968. 6 док. 7 арк. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 1113. Федорова Ніна Іванівна (1907–1993), художниця; 1922–1981 рр. Оп. 1. Спр. 61. Арк. 1–7.
36. Федорук В. Соціалістичне мистецтво і радянський спосіб життя. Образотворче мистецтво. 1976. № 6. С. 6.
37. Федорук О. Перетин знаку. Київ : А +С. Кн. 1. 2006. С. 161–164; Кн. 3. 2008. С. 227–230.
38. Харріс Д. Мистецтво живопису: техніки, матеріали, поради. Київ: Артбук, 2012. 256 с.
39. Членова Л. Г. Федір Кричевський : альбом / вступ. ст. Л. Г. Членова. Київ : Мистецтво, 1980. 90 с.
40. Членова Л. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості. Київ: Мистецтво, 2005. 256 с.
41. Шаров І., Толстоухов А. Художники України: 100 видатних імен. Київ : АртЕк, 2007. 480 с.
42. Шевчук Н. Олександр Богомазов та український динамізм: теоретичні аспекти стилю та його розквіт у 1920-х роках. Філософія та культура, 2018. С. 118-122.

- 43.Шейко В. Історія української культури : навч. посібник / наук. ред. В. Шейко. Київ : Кондор, 2006. 264 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1 Репродукції творів



Додаток 1

Рис. 1.1. В. Мурашко «Автопортрет», полотно, олія, 1918



Рис. 1.2. О. Екстер «Три жіночі постаті», полотно, олія, 1910

Додаток 1



Рис. 1.3. О. Новаківський «Автопортрет з букетом квітів», полотно, олія, 1933

Додаток 1



Рис. 1.4. Ф. Кричевський «Автопортрет у білому кожусі», полотно, олія, 1932

Додаток 1



Рис 1.5. Т. Яблонська «Автопортрет» полотно, олія, 1945

Додаток 1



Рис 1.5. І. Марчук «Лети, метелик» полотно, олія, 1945

Додаток 1

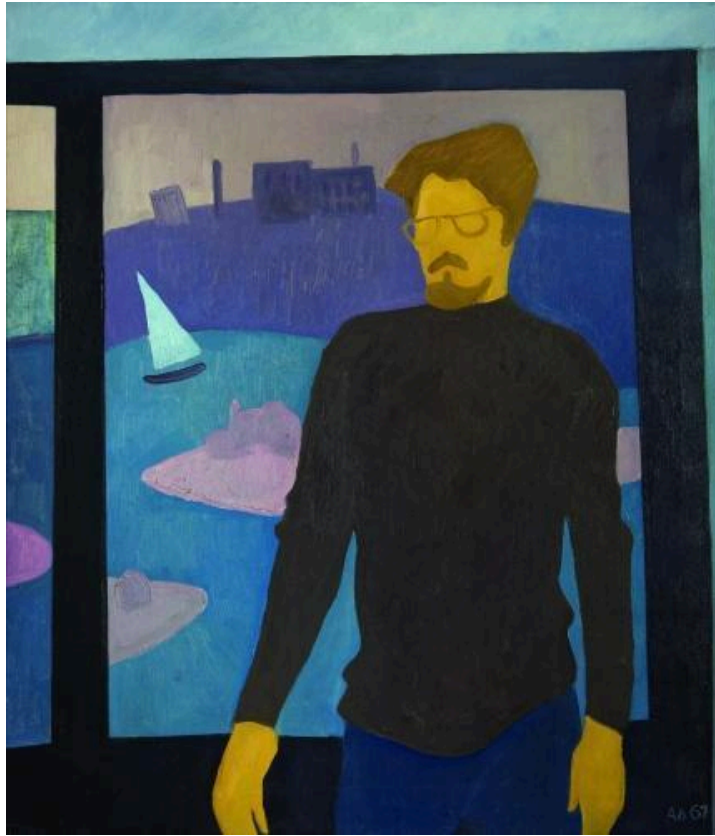


Рис 1.6. І. О. Дубовик «Автопортрет» полотно, олія, 1967

Додаток 1



Рис 1.7. І. Чичкан «Без назви» полотно, олія, 2005

Додаток 2



Рис 2.1. Б. Шеноа «Автопортрет» полотно, олія, 1917

Послідовність виконання творчої роботи. Автор – А. О. Гальченко

Додаток 2



Рис 2.2 Тональні пошуки

Додаток 2



Рис 2.3 Кольорові рішення

Додаток 2



Рис 2.4. Акриловий підмальовок