КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА
ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ «УНІВЕРСУМ»

ДИПЛОМНИЙ ПРОЄКТ

Формування естетичної культури учнів 6-х класів у процесі створення образу людини

Виконала студентка IV курсу
групи ОМфмб–1–21–4.0д
спеціальності 014 Середня освіта
ОПП Середня освіта (Образотворче мистецтво)
ОПС фаховий молодший бакалавр
Супруненко Валентина Владиславівна
Керівник: Шеменьова Ю.В.

Рекомендовано до захисту
ЦК образотворчого мистецтва і дизайну
Протокол від 17.05.2025 р. №7
Голова ЦК Олена КАЗІМІРЕНКО

Захищено
Оцінка
Протокол ЕК від «__»_____ 2025 р. №__
Голова ЕК
Костянтин ЧЕРНЯВСЬКИЙ
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри дизайну НАОМА

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЛЮДИНИ…….……...5

1.1. Трансформація образу людини в образотворчому мистецтві……...5

1.2. Формування естетичної культури школярів на уроках образотворчого мистецтва в середній школі……..15

1.3. Створення образу людини як засіб розвитку естетичної культури учнів 6 класів……...17

РОЗДІЛ 2. ПРОЦЕС ВИКОНАННЯ ТВОРЧОЇ РОБОТИ «ВІЧНЕ СВІТЛО»……21

2.1. Концепція, пошук композиційного рішення, вибір техніки……...21

2.2. Реалізація задуму. Технологія виконання творчої роботи……..24

ВИСНОВКИ...……...27

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….28

ДОДАТКИ……..31

ВСТУП

Актуальність дослідження. У сучасному освітньому просторі значна увага приділяється розвитку творчої, естетично й духовно зрілої особистості, здатної до усвідомленого сприймання та створення художніх образів. Одним із ключових напрямів цієї діяльності є формування естетичної культури школярів. Особливе місце у цьому процесі посідає образотворче мистецтво, що поєднує пізнавальні, емоційні та творчі компоненти, сприяє розвитку естетичного смаку, художнього мислення та емоційної чутливості.

Питанню естетичного виховання засобами образотворчого мистецтва присвячено праці Верьовкіної Ж.Л. та Чубук Л.А.. Особливості даного питання в контексті роботи з учнями підліткового віку розглядалися в дослідженні Дем'янчука О.Н., який наголошує на необхідності врахування вікових психологічних змін. Разом з тим, аналіз науково-педагогічної літератури засвідчує, що більшість праць у сфері естетичного виховання стосуються переважно учнів молодшого шкільного віку (зокрема дослідження Томченко М.А., Наумець М., Яновської Т.А. та ін.). Натомість проблематика формування естетичної культури учнів середньої школи висвітлена недостатньо.

У цьому контексті особливої значущості набуває необхідність глибшого вивчення педагогічних умов, методів і засобів, що сприятимуть формуванню естетичної культури учнів 6 класів. Оскільки в даному віці спостерігається зростання інтересу до людини як об'єкта пізнання й зображення, активізується потреба в самовираженні, формуються перші уявлення про власну ідентичність, ця тематика стає для школярів не лише художньо значущою, а й психологічно близькою. Таким чином, проблема формування естетичної культури учнів 6-х класів у процесі створення образу людини є актуальною як у теоретичному, так і в практичному аспектах і потребує цілеспрямованого дослідження.

Мета дослідження – проаналізувати та теоретично обґрунтувати педагогічні засади формування естетичної культури учнів 6-х класів у процесі створення образу людини на уроках образотворчого мистецтва.

Об’єкт дослідження – процес формування естетичної культури учнів середньої школи на уроках образотворчого мистецтва.

Предмет дослідження – педагогічні умови формування естетичної культури учнів 6-х класів у процесі створення образу людини на уроках образотворчого мистецтва.

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

- проаналізувати трансформацію образу людини в образотворчому мистецтві;
- визначити аспекти формування естетичної культури школярів на уроках образотворчого мистецтва в середній школі;
- охарактеризувати особливості створення образу людини у контексті розвитку естетичної культури учнів 6 класів;
- окреслити концепцію творчої роботи, процес пошуку композиційного рішення;
- обґрунтувати вибір техніки виконання творчої роботи;
- описати реалізацію творчого задуму, технологію виконання триптиху «Вічне світло».

Методи дослідження: теоретичний аналіз наукових праць та методичних матеріалів з теми дослідження; дослідно-пошукова робота, аналіз результатів дослідно-пошукової роботи; порівняння; узагальнення.

Теоретичне значення дослідження полягає у визначенні особливостей процесу формування естетичної культури учнів середньої школи засобами образотворчого мистецтва, зокрема у процесі створення образу людини.

Практичне значення дослідження визначається можливістю використання отриманих результатів у практиці викладання образотворчого мистецтва, розробці навчальних програм, організації творчих проєктів.

Структура дипломного проєкту зумовлена метою і завданнями дослідження та складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 42 сторінки.

РОЗДІЛ І
ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ СЕРЕДНЬОЇ ШКОЛИ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЛЮДИНИ

1.1. Трансформація образу людини в образотворчому мистецтві

Образ людини в образотворчому мистецтві віддавна був важливим засобом художнього вираження, що розкривав не лише зовнішність, а й внутрішній світ, суспільні ідеали та культурні уявлення. Митці різних епох через фігуру людини передавали дух свого часу, уявлення про красу і потворність, гармонію і хаос. Зміст, форма й символіка цих образів змінювалися під впливом філософії, релігії, соціальних і технічних змін, що дозволяє простежити еволюцію уявлень про людину як носія цінностей.

Палеолітичне мистецтво становить перший етап розвитку образотворчого мистецтва, коли людство почало виражати уявлення про навколишній світ через зображальні форми. У наскельних розписах, виявлених на територіях Західної Європи, зокрема у Франції та Іспанії, домінують зображення тварин.. Натомість образ людини трапляється набагато рідше й не посідає головної ролі: він зазвичай переданий дуже умовно. У поодиноких випадках людська фігура набуває специфічної форми, яка містить в собі елементи зооморфного та антропоморфного начал. Прикладом може слугувати зображення з печери Ле-Труа-Фрер – «Чаклун» (Додаток А, рис. А1).

Особливої уваги заслуговує феномен «палеолітичних венер» – невеликих узагальнених жіночих статуеток з акцентом на гіпертрофованих формах (великих грудях, животі, стегнах), знайдених у різних регіонах Європи, включно із територією сучасної України (Додаток А, рис. А2). Повторюваність, усталена структура та широке географічне розповсюдження цих фігур дозволяють трактувати їх як сакральні символи жіночого начала, хранительки життя й стабільності роду.

У мезоліті зміни способу життя – перехід до полювання на дрібну дичину, зростання мобільності, поява нових знарядь – вплинули на тематику мистецтва. Зображення тварин втрачають домінантність, натомість людина поступово стає головним персонажем художнього простору. Зростає роль сюжетності: у розписах і гравіруваннях з'являються сцени полювання, танців, збирання меду – епізоди повсякденного життя. Людські фігури зображені в русі, узагальнено, але з композиційною логікою. Це свідчить про перехід від магічного образу до оповіді про людину. Новою стає візуальна диференціація статі: у фігурах проглядаються риси жіночого й чоловічого одягу, що свідчить про зародження уявлень про соціальні ролі.

Мистецтво неоліту позначене змінами у світогляді й візуальному мисленні. Осілий спосіб життя, розвиток землеробства, скотарства, ремесел і суспільної організації створили нову культурну реальність, де образ людини набуває нового значення – як суб'єкта побуту, праці, продовження роду. Мистецтво вже не лише сакральне, а й відображає повсякденність і соціальні устрої. Серед новацій особливо вирізняються фігурки матері з немовлям: на відміну від узагальнених жіночих образів попередніх епох, вони передають конкретний сюжет і водночас зберігають символізм. Ці зображення уособлюють не тільки родючість, як палеолітичні «венери», а й материнську турботу, зв'язок поколінь, духовну єдність.

З переходом до цивілізаційної організації суспільства в Єгипті відбувається радикальна трансформація у сприйнятті людського образу: він набуває чіткого статусного і ритуального змісту.

Стародавній Єгипет створив один із найдовговічніших в історії людства візуальних канонів зображення людини, що спирається на філософію продовження життя після смерті. Скульптурний портрет у Єгипті не відтворює психологічного портрета в сучасному розумінні, а є сакральною формою – об'єктом, в якому могла зберігатися душа (Ка). Статичність, фронтальність і симетричність стали візуальними маркерами не просто людини, а її божественно-усталеного місця у світопорядку. Індивідуальність у цьому

мистецтві вторинна – первинною є незмінна формула буття. Саме така застигла модель людини, вкорінена в релігійній і соціальній системі Стародавнього Єгипту, стала відображенням незмінної ієрархії й цінностей цілої цивілізації.

Для створення порядку і чіткості використовувалися збалансовані форми і композиції, чіткі контури, спрощені форми та площини рівномірного кольору, а фігури та сцени розміщувалися в горизонтальних рядах. Під час підготовки до різьблення статуї або оздоблення стіни єгипетські художники спочатку наносили горизонтальні та вертикальні лінії на поверхню, щоб пропорції фігур відповідали встановленому канону. Результатом виміряних співвідношень було мистецтво виняткового порядку та однорідності.

Протягом більшої частини історії Стародавнього Єгипту пропорції людської фігури визначалися шириною долоні руки. Фігура, що стоїть, від стоп до лінії волосся мала висоту 18 долонь (верхівка голови не враховувалася через різноманітність головних уборів і корон); обличчя – 2 долоні (Додаток А, рис. А3). Плечі розташовувалися на висоті 16 долонь від основи фігури, лікті – на 12, а коліна – на 6. Фігура, яка сидить, ділилася на 15 частин до лінії росту волосся.

Щоб зобразити людське тіло на двовимірній площині якнайповніше, єгипетські художники поєднували різні ракурси в одному образі: «голову і ноги людини зображували у профіль, а очі, плечі та руки – фронтально, розгорнуті у фас» [7, с. 12].

Розмір фігури також мав значення, оскільки вказував на її відносну важливість. Наприклад, зображення царя часто значно більші, що символізувало надлюдські сили правителя.

Крім того, в образотворчому мистецтві Давнього Єгипту склалася система найпоширеніших поз і жестів (поклоніння, презентація, підношення, готовність прийняти підношення, закликання, захист, радість, прославлення, скорбота), що мали свої специфічні особливості для відображення символічного значення того чи іншого людського образу (Додаток А, рис. А4).

Образ людини в мистецтві Стародавньої Месопотамії вирізняється глибокою символічною наповненістю, що відображає специфіку світогляду. На відміну від єгипетської традиції месопотамське мистецтво тяжіло до індивідуалізації. Навіть фрагментарні знахідки виявляють високу духовну цінність образотворчої культури.

Формотворення месопотамської пластики базувалося не на ідеальних пропорціях, а на виразності смислових акцентів. Постаті часто зображувалися статично, зі схрещеними на грудях руками – жестом покори чи молитви. Узагальнений одяг приховував тілесність, акцентуючи на голові як носієві характеру. Обличчя опрацьовувалися детально, особливо очі: великі, опуклі, інкрустовані – вони виражали спрямованість до божественного. Застиглі риси передавали смирення, зосередженість, внутрішню напругу. Статуї правителя Гудеа й шумерські подружні композиції свідчать про прагнення до психологізму в межах умовності. «У рельєфах трапляються зображення фантастичних істот, а також фігури, де поєднані риси людини і тварини: людина-лев, людина-риба; людини і рослинності: людина-дерево» [8, с. 22].

У Стародавньому Китаї зображення людини зазнали значних змін, що відображало релігійні переконання, політичну владу та естетичні ідеали епохи. Спочатку в мистецтві переважала символічність: людина зображувалась не реалістично, а з акцентом на моральні якості та соціальний статус. Проте за династії Тан (618–907 рр.) з’явилася тенденція до більш реалістичного і персоналізованого портретування, особливо в зображеннях ченців, що пов’язано з впливом буддизму. Прикладом поступу в розумінні людської анатомії та руху є теракотові фігури «Акробати» з мавзолею першого імператора династії Цінь, які засвідчують зростаючий інтерес до натуралізму (Додаток А, рис. А5).

У Стародавній Японії зображення людини трансформувалися під впливом релігійних вірувань, соціального устрою та культурних запозичень. У період Кофун (III–VI ст.) створювались глиняні фігури ханіва, які використовувалися в поховальних обрядах і зображували воїнів, танцівниць, тварин або будівлі

(Додаток А, рис. А6). Із приходом буддизму в VI столітті японське мистецтво почало більше фокусуватися на духовних та оповідних мотивах. У період Хейан (794–1185 рр.) виник стиль ямато-е, який зображував сцени з придворного життя та літератури (Додаток А, рис. А7). У цей час людські образи стали більш виразними та індивідуалізованими.

У мистецтві Стародавньої Греції образ людини зазнає глибокої естетичної трансформації – від архетипного узагальнення до втілення гармонійного поєднання тілесної досконалості та духовної сили. Цей ідеал найповніше втілився у скульптурних типах куроса та кори – юнака й дівчини, що репрезентували не конкретну людину, а узагальнене уявлення про ідеального атлета, героя, божество (Додаток А, рис. А8). Куроси зображалися оголеними, фронтально, з прямою поставою, однією ногою, що виступала вперед, і руками, щільно притиснутими до тіла. Їхня мускулатура була умовно моделювана, симетрія чітка, обличчя прикрашала так звана «архаїчна усмішка». Кора, навпаки, завжди була в одязі – її фігура майже повністю схована під багатошаровими складками, які ритмічно спадали, підкреслюючи вертикальність образу. Обидва образи стали віхами у становленні античного естетичного ідеалу.

Період класики знаменується повним розквітом ідеалу гармонії, коли людське тіло стає не лише анатомічною моделлю, а й етичною метафорою. У творах Поліклета, Мирона, Фідія та інших майстрів класичного канону формується уявлення про людину як мікрокосмос, що відтворює порядок і рівновагу всесвіту. В основі образу – точне математичне співвідношення частин тіла, ясність форм, динамічна врівноваженість (контрапост), спокійна сила. Фігура Дорифора стає втіленням цих уявлень – рух і статика об’єднуються у гармонійну цілісність, поза і м’язове напруження вивірені до досконалості (Додаток А, рис. А9). У класичній пластиці індивідуальність ще залишається другорядною, проте образ втілює абсолютну ідею краси.

У період пізньої класики та еллінізму з’являється новий аспект зображення людини – психологізм і емоційна глибина. Скульптори, зокрема

Пракситель і Лісіпп, звертаються до внутрішнього стану, тонкого душевного порухуі. Афродіта Книдська, Гермес із немовлям Діонісом, Апоксиомен – ці образи засвідчують нову чуттєвість і драматизм. Образ людини втрачає монументальну непорушність, натомість набуває здатності виражати втому, ніжність, емоційне напруження.

У мистецтві Стародавнього Риму образ людини поступово еволюціонує від ідеалізованої античної гармонії до реалістичної типізації з яскраво вираженими індивідуальними рисами. Якщо в грецькому мистецтві акцент робився на естетичному ідеалі тіла, що відображав космічну досконалість, то римська традиція значно більше зосереджувалася на психологічній достовірності, соціальному статусі та вольовій характеристиці портретованого. У цьому контексті зразковим є імператорський портрет, який поєднує ідеалізовану позу й атрибути влади з правдивим відображенням віку, характеру й навіть фізичної втоми.

Одним із найвиразніших явищ у римському зображенні людини став фаюмський портрет, створений у синтезі елліністичної образності, римського реалізму й східної ритуальної традиції. Ці твори, виконані технікою енкаустики, мали сакральне призначення, однак передавали вражаючу життєвість зі збереженням етнічної і вікової індивідуальності особи. На відміну від умовності єгипетських масок, фаюмські портрети прагнули до відображення особистості.

Поступово римське мистецтво завершує етап античної тілесності, поступаючись місцем середньовічній духовності.

Образ людини в середньовічному мистецтві зазнав суттєвої трансформації, що була зумовлена християнською доктриною, яка радикально відрізнялася від античного ідеалу. Середньовічна традиція не мала на меті відтворити ідеальне поєднання тілесного та морального – перевага надавалася духовній символіці.

Візантійське мистецтво, як перший великий стиль середньовіччя, характеризується суворою канонічністю та символізмом (Додаток А, рис. А10).

Людські фігури тут представлені у вигляді стилізованих, видовжених форм. Мигдалеподібні очі, маленькі роти і довгі носи підкреслюють їхню належність до небесної сфери. Золотий фон, що оточує персонажів, символізує вічне світло і духовну присутність, а відсутність натуралістичних рухів і пластичності підкреслює сакральність образів. Така абстракція форм була навмисною і відповідала теологічним вимогам, що домінували у візантійському мистецтві.

Романський стиль, що розвинувся на Заході, зберіг урочистість і символізм, але додав до образу людини монументальність та геометричну чіткість форм (Додаток А, рис. А11). Фігури часто були масивними, з акцентом на статичність і фронтальність, що підкреслювало їхню роль як носіїв духовних ідей. Людські постаті наче вписані в архітектоніку храму, нерухомі, подекуди гротескні, вони служать зоровими маркерами божественного порядку, моральних приписів і спасіння душі.

Готичне мистецтво, у свою чергу, внесло елементи більшої динаміки та емоційності в зображення людини (Додаток А, рис. А12). Відчутно зросла увага до індивідуалізації та природності, хоча сакральний сенс залишався провідним. В готичних творах з’являються більш живі пози, витончені пропорції і виразні обличчя, що свідчить про поступовий перехід до більш реалістичного сприйняття людини з одночасним збереженням символічного навантаження.

Ренесансне мистецтво стало визначальним етапом у трансформації образу людини, оскільки поєднало глибокий інтерес до анатомії, пропорцій та реалістичне відтворення людських емоцій і станів. Художники цього періоду надихалися класичними ідеалами Стародавньої Греції та Риму. Здійснюючи анатомічні розтини, вони вивчали м’язи, структуру скелета й динаміку руху, що дало змогу відображати не лише фізичну досконаліть, а й тонкі психологічні стани. Людина постала в центрі художнього всесвіту як індивідуальність, здатна мислити, відчувати і діяти. Прикладом художнього бачення даної епохи з прагненням до вивчення ідеальних пропорції фігури є «Вітрувіанська людина» Леонардо да Вінчі (Додаток А, рис. А13).

Художники-маньєристи виробили стиль, що характеризується штучністю й демонстративною елегантністю, технічною майстерністю та тяжінням до химерного. Образи людей у маньєристичних творах часто мають витончені, але непропорційно подовжені кінцівки, малі голови й стилізовані риси обличчя, а їхні пози виглядають вимушеними або неприродними. Яскравим прикладом, який ілюструє ці особливості, можна назвати роботу Парміджаніно «Мадонна з довгою шиєю» (Додаток А, рис. А14).

Образи людини в мистецтві бароко вирізняються драматичною експресивністю, динамікою руху та підкресленим реалізмом (Додаток А, рис. А15). Барокові митці прагнули передати складність людської натури, часто акцентуючи на емоційній напрузі, тілесній вразливості й навіть фізичних вадах, щоб розкрити різні психологічні та духовні стани. Цей період був позначений захопленням контрастами й гіперболізацією, що проявлялося у зображенні людини не лише як втілення краси, а й як істоти, схильної до страждання, сумнівів, падінь. Завдяки цьому мистецтво бароко стало могутнім засобом дослідження людської природи в її суперечностях. Крім того, у бароковому мистецтві людське тіло часто слугувало засобом для вираження складних ідей про життя і смерть, земне і божественне. Інтенсивне використання гри світла й тіні (к’яроскуро), драматичні пози та яскраві вирази облич створювали театральний ефект, який емоційно і інтелектуально залучав глядача.

Період рококо ознаменував новий підхід до зображення людської фігури. Художники відійшли від драматичного світлотіньового контрасту бароко. Натомість, людську фігуру зазвичай зображували м’якими, вигнутими лініями і пастельними кольорами, що підкреслювали красу і елегантність, а не героїчну велич (Додаток А, рис. А16). Людські образи часто з’являлися в розслаблених обставинах і зазвичай уособлювали дозвілля, кохання і розкіш, що відповідало вподобанням епохи до задоволення і комфорту. Цей зсув відобразив фундаментальне переосмислення ролі людини в мистецтві, де фігури ставали засобом вираження вишуканого смаку та аристократичного способу життя, а не релігійної відданості чи політичної влади.

Зображення людських фігур у рококо було тісно пов’язане із соціальними динаміками французької аристократії та зростаючого буржуазного класу XVIII століття. Ідеалізація людської форми в рококо відображала тодішні уявлення про красу, що підкреслювали молодість, ніжність і витонченість, часто черпаючи натхнення з класичної міфології, але адаптуючи її до сучасних смаків. Особливу увагу приділяли зображенню прикрас та розкішних тканин. Такий підхід відповідав смакам заможних замовників, які прагнули, щоб мистецтво відображало їхній привілейований спосіб життя і естетичні уподобання.

Людські образи в мистецтві класицизму характеризуються ідеалізованістю, збалансованістю і гармонійністю зображення, що відображає цінності Просвітництва – розум, порядок та ясність (Додаток А, рис. А17). Класицизм прагнув відродити художні принципи Стародавньої Греції та Риму, наголошуючи на пропорціях, симетрії та стриманості у зображенні людської фігури. Тіло людини зображувалося з анатомічною точністю, але водночас ідеалізованою красою, що втілювала моральні й інтелектуальні чесноти. Цей підхід контрастував із емоційною інтенсивністю та динамікою бароко – художники класицизму часто зображували фігури у врівноважених позах, підкреслюючи шляхетність і раціональність людини як частину ширшого філософського та культурного руху, що цінував гармонію між індивідуумом і суспільством.

Образи людини в мистецтві романтизму вирізняються глибокою емоційністю, акцентом на індивідуальному досвіді, внутрішньому драматизмі та відчутті піднесеного. Художники цього напряму часто зображували самотні постаті на тлі величних, вражаючих пейзажів, підкреслюючи тісний зв’язок між людиною і природою. Відомим прикладом є картина Каспара Давида Фрідріха «Мандрівник над морем туману», де одинока фігура стоїть на краю скелі, вдивляючись у туманну далечінь – це символ індивідуальної рефлексії та пошуку сенсу. У «Плоті «Медузи»» Теодора Жеріко змальовано моторошну сцену з життя вцілілих після кораблетрощі – художник передає оголену емоцію та боротьбу зі стихією, байдужою до людського життя.

Митці епохи романтизму також досліджували теми героїзму і революції через людські образи. У картині Ежена Делакруа «Свобода, що веде народ» алегорична постать Свободи веде людей крізь барикади, уособлюючи дух спротиву та боротьбу за волю (Додаток А, рис. А18).

Людські образи в мистецтві реалізму характеризуються точною, детальною та неідеалізованою передачею людської фігури, з акцентом на повсякденне життя та звичайний народ (Додаток А, рис. А19). Художники-реалісти прагнули зобразити людину з анатомічною точністю та психологічною глибиною, часто висвітлюючи соціальні реалії без прикрас чи романтизації. Вони відмовлялися від ідеалізованих образів, звертаючи увагу на реальні умови існування простих людей – їхню працю, побут, радощі та труднощі. Особливу увагу приділяли деталям одягу, виразу обличчя, позам та жестам, що дозволяло передати внутрішній світ персонажів і створити відчуття правдивості. Такий підхід допоміг розкрити соціальні проблеми свого часу, зробивши мистецтво не лише естетичним явищем, а й важливим засобом суспільної критики та рефлексії.

У мистецтві модернізму зображення людини зазнали суттєвих трансформацій, з радикальним відходом від традиційного зображення до експериментів й акцентуванні уваги на дослідженні форми, сприйняття та людської сутності (Додаток А, рис. А20). Художники періоду модернізму часто деконструювали людську фігуру, зображуючи її через фрагментовані, стилізовані або символічні форми замість реалістичних, що ставило під сумнів усталені естетичні норми. Такий підхід дозволяв митцям висловлювати глибші психологічні, соціальні та екзистенційні теми, застосовуючи інноваційні техніки. Це відображало ширший інтерес модернізму до суб’єктивного досвіду та змінної природи ідентичності в умовах стрімких змін світу кінця XIX – початку XX ст.

У постмодернізмі трансформація людських образів відображає відхід від модерністської абстракції до різноманітного дослідження ідентичності, внутрішнього світу та медіа. Неоекспресіонізм відродив фігуративне мистецтво

з інтенсивною емоційністю та яскравими, грубими зображеннями людського тіла, як у роботах Георга Баселіца. Поп-арт, представлений зокрема творчістю Енді Воргола і Роя Ліхтенштейна, переосмислює людські образи через призму масової культури та реклами, використовуючи яскраві кольори й іконічні образи для критики споживацтва (Додаток А, рис. А21). Цифрові технології дозволяють маніпулювати зображеннями новими способами, а перформанс-арт, яскравим представником якого є Марина Абрамович, використовує саме людське тіло як живий, інтерактивний матеріал. Ці напрямки разом ілюструють постмодерністське прагнення до плюралізму, іронії та руйнування традиційних мистецьких ієрархій, перетворюючи людські образи на складні поля культурної критики, емоційного вираження та технологічних інновацій.

1.2. Формування естетичної культури школярів на уроках образотворчого мистецтва в середній школі

Згідно з «Українським педагогічним словником» Гончаренка С.У. «естетичне виховання – складова частина виховного процесу, безпосередньо спрямована на формування й виховання естетичних почуттів, смаків, суджень, художніх здібностей особистості, на розвиток її здатності сприймати й перетворювати дійсність за законами краси в усіх сферах діяльності людини» [2, с. 119]. Це трактування відображає глибинну суть формування естетичної культури як складового елементу духовного розвитку особистості, що зумовлює актуальність естетичного компонента в системі загальної середньої освіти.

Формування естетичної культури школярів є однією з ключових задач сучасної середньої освіти, що сприяє всебічному розвитку особистості, її духовному збагаченню та гармонійному світосприйняттю. Уроки образотворчого мистецтва відіграють важливу роль у цьому процесі, оскільки через художню діяльність учні набувають не лише технічних навичок, а й розвивають естетичний смак, творче мислення та емоційну чутливість.

Естетична культура школярів охоплює знання, уміння, цінності та ставлення до мистецтва, що формуються в процесі навчання та виховання. Вона

сприяє розвитку емоційної сфери, етичних норм і творчої активності учнів. Формування естетичної культури є не лише засвоєнням художніх знань, а й процесом осмислення краси, гармонії, виразності, що розвиває духовність і світогляд дитини.

Образотворче мистецтво як навчальна дисципліна володіє винятковим потенціалом у справі формування естетичної культури учнів, оскільки органічно поєднує практичну діяльність із аналітичним осмисленням художніх явищ. Саме завдяки цій взаємодії учні не лише засвоюють художньо-пластичні навички, а й набувають здатності глибше сприймати й інтерпретувати твори мистецтва. Знайомство з різноманітними видами й жанрами образотворчого мистецтва – живописом, графікою, скульптурою, декоративно-ужитковим мистецтвом – розширює естетичний досвід школярів і сприяє формуванню в них цілісного уявлення про візуальну культуру.

У процесі творчої діяльності учні середньої школи вчаться висловлювати свої почуття, думки та враження у творчій формі, що є важливою умовою розвитку емоційної чутливості та естетичної свідомості. Самовираження через образотворче мистецтво дозволяє учням поринути у власний внутрішній світ, формує їхню індивідуальність і водночас навчає базовим засобам художньої комунікації. Важливим компонентом уроків є також розвиток навичок аналізу та естетичної оцінки творів, що вимагає від школярів не лише візуальної спостережливості, а й здатності до рефлексії, узагальнення і критичного мислення. Крім того, звернення до історичних та сучасних мистецьких практик стимулює інтерес учнів до культурної спадщини, знайомить їх із різними епохами, стилями, національними традиціями, формуючи повагу до багатоманітності художнього досвіду людства.

Таким чином, уроки образотворчого мистецтва створюють умови для розвитку духовної сфери особистості, сприяючи вихованню естетичного смаку, формуванню ціннісних орієнтацій та культури візуального сприйняття, що є невід’ємними складниками загальної естетичної культури школяра. Значну роль у цьому процесі відіграє особистість педагога, його здатність надихати учнів на

художнє пізнання світу. У роботі Кібіч Д.О. влучно зазначено, що якість і ефективність професійно-педагогічної діяльності вчителя образотворчого мистецтва є важливим фактором «забезпечення духовно-ціннісного й естетичного розвитку здобувачів освіти Нової української школи та їхньої успішної самореалізації та комунікації в царині художньої творчості» [6, с. 58].

Сучасні педагогічні технології, що застосовуються на уроках образотворчого мистецтва, включають інноваційні методи, спрямовані на активізацію пізнавальної та творчої діяльності учнів. До них належать інтеграція міжпредметних зв’язків, використання мультимедійних засобів, проектна діяльність, групова робота, а також залучення учнів до мистецьких практик поза школою. Важливим є також створення сприятливого емоційного середовища, яке мотивує до самовираження та розвитку індивідуального стилю.

Формування естетичної культури школярів відбувається в контексті соціокультурних змін, глобалізації та інформаційного суспільства. Це вимагає від педагогів адаптації освітніх програм і методик до сучасних реалій, врахування культурного різноманіття та індивідуальних особливостей учнів.

Отже, формування естетичної культури школярів на уроках образотворчого мистецтва є багатогранним педагогічним процесом, що поєднує розвиток творчих здібностей, емоційної чутливості та культурної компетентності учнів. Ефективність цього процесу залежить від методичної підготовки вчителів, використання інноваційних технологій та врахування соціокультурного контексту сучасного суспільства. Забезпечення високої якості навчання образотворчому мистецтву сприяє формуванню гармонійно розвиненої особистості, здатної цінувати і творити красу у різних сферах життя.

1.3. Створення образу людини як засіб розвитку естетичної культури учнів 6 класів

Естетична культура становить важливу складову формування особистості учня, оскільки вона впливає на розвиток його внутрішнього світу, уподобань і моральних орієнтирів. Створення образу людини на уроках образотворчого

мистецтва, в свою чергу, є дієвим інструментом розвитку художнього мислення та емоційної чутливості школярів. Це має суттєве значення для їхнього естетичного виховання.

У процесі навчання учнів 6 класів створенню образу людини важливою передумовою для сприяння розвитку творчих умінь і формуванню емоційно-естетичного ставлення до світу є використання різноманітних видів образотворчої діяльності, кожен із яких відкриває особливі можливості для пізнання людини у якості художнього образу. Зважаючи на вікові особливості шестикласників, важливо забезпечити не лише технічну підготовку, а й підтримку емоційного залучення та віри у власні сили. Це досягається через поступове ознайомлення учнів із темою: від простих схем до детального зображення обличчя й фігури.

Скульптура як об’ємна форма творчості дає змогу глибше осягнути будову людського тіла, пропорції, пластику та динаміку руху. Робота з тривимірними матеріалами формує просторове мислення, сприйняття об’єму, а також розвиває тактильну чутливість. Створення портрету або фігурки людини в матеріалі, наприклад, з пластиліну, вимагає від учнів зосередженості, аналітичного мислення і творчої уяви.

Живопис дає змогу передати не тільки зовнішні риси персонажа, а й глибину його внутрішнього світу за допомогою кольору. Таким чином учні вчаться візуалізувати настрій, характер і психологічний стан. Подібна робота сприяє розвитку емпатії, асоціативного мислення та художнього смаку.

Графіка, включно з друкованими техніками (наприклад, ліногравюрою і гравюрою на картоні), розвиває у школярів увагу до лінії, контрасту, ритму та композиційної організації зображення. Завдяки обмеженим засобам виразності учні концентруються на сутнісних рисах образу, навчаються узагальненню форм, акцентуванню характерних деталей. Друковані техніки мають додаткову розвивальну функцію – сприяють покращенню уважності, терпіння та вміння працювати поетапно, що надзвичайно важливо для опанування послідовності побудови образу людини.

Варто також зазначити, що дуже корисним є створення живописних і графічних зображень людей на основі безпосереднього спостереження, оскільки воно сприяє не лише розвитку технічних навичок, а й позитивно впливає на формування в підлітків естетичної культури, що зокрема включає здатність сприймати красу в різноманітті людських образів. Цей висновок підтверджено дослідженням Вірена Свамі та Ліз Шоу, опублікованим у жовтні 2017 року, яке засвідчило, що участь у заняттях із зображення людини з натури сприяє не лише кращому розумінню пропорцій, а й формує прийняття власного зовнішнього вигляду [18]. Крім того, його результати вказують на додаткові переваги такої діяльності, зокрема на позитивне сприйняття учасниками інших людей. Це може сприяти розвитку в учнів емпатії та толерантності, що відіграє важливу роль у запобіганні проявам булінгу – актуальної проблеми сучасного шкільного середовища.

Одним із цікавих і педагогічно ефективних методів є малювання з натури портрету самого вчителя. Такий підхід поєднує практичне ознайомлення з особливостями виконання побудови обличчя з емоційним залученням учнів до навчального процесу. Перед початком роботи вчитель пояснює класу мету завдання, акцентуючи увагу на важливості уважного спостереження, поетапності побудови за принципом «від простого до складного», детального вивчення пропорцій, передачі пози, міміки та загального настрою моделі. Для кращого розуміння завдання учні можуть попередньо ознайомитися з прикладами зображення людини в історії мистецтва. Під час практичної частини вчитель займає статичну позу, а учні виконують рисунок з натури, намагаючись передати індивідуальні особливості. Після завершення роботи проводиться колективне обговорення, під час якого учні аналізують створені зображення, діляться труднощами, які виникли під час малювання, та враженнями від процесу. Рефлексія дає змогу не лише оцінити результати, а й поглибити естетичне сприйняття. Така форма роботи сприяє зміцненню довіри між учнями та вчителем, а також формуванню емоційної чутливості.

Таким чином, поєднання живопису, графіки й скульптури у викладанні образотворчого мистецтва забезпечує комплексне засвоєння образу людини, сприяє гармонійному розвитку технічних навичок, образного мислення, емоційного сприйняття та естетичної культури школярів.

Серед методів роботи на тему «Створення образу людини», які сприятимуть розвитку естетичної культури учнів 6 класів можна виділити наступні:

1. Метод асоціативного мислення. Учням пропонується створити образ людини, спираючись на абстрактне поняття (наприклад: «радість», «мудрість», «вогонь», «вітер»). Завдяки цьому методові розвивається уява, емоційна чутливість та здатність до образного мислення.

2. Метод стилізації. Учні отримують завдання зобразити людину у стилі певної художньої епохи або культурної традиції (наприклад, античності, єгипетського мистецтва, кубізму тощо). Це формує здатність до аналізу стилістичних особливостей і естетичну спостережливість.

3. Метод інтерпретації літературного образу. Завдання – створити художній образ людини за описом персонажа з літературного твору. Це сприяє розвитку міжпредметних зв’язків, емоційного сприйняття та здатності до художнього узагальнення.

4. Метод колажу. Учні створюють образ людини за допомогою вирізаних зображень, текстур, елементів тканини, паперу тощо. Це стимулює творчий експеримент, комбінаторне мислення та відчуття гармонії форми і кольору.

5. Метод рефлексивного самообразу. Учням пропонується створити власний образ, але в умовному, символічному вигляді (наприклад, «я – у світі кольору», «мій внутрішній портрет»). Це поглиблює самопізнання, естетичну самооцінку і формує особистісне ставлення до мистецтва.

6. Метод контрастного порівняння. Учні створюють два зображення: наприклад, образ доброї і злої людини, героя і злодія. Метод допомагає усвідомити роль художніх засобів у створенні характеру і змісту образу.

РОЗДІЛ ІІ
ПРОЦЕС ВИКОНАННЯ ТВОРЧОЇ РОБОТИ «ВІЧНЕ СВІТЛО»

2.1. Концепція, пошук композиційного рішення, вибір техніки

У художній практиці важливо не лише технічно реалізувати зображення, а й глибоко осмислити його зміст, закладену ідею. Саме тому розробка концепції, пошук відповідного композиційного рішення й вибір техніки стали ключовими етапами створення творчої роботи. Цей розділ присвячений висвітленню задуму, обґрунтуванню художніх рішень, а також аналізу специфіки обраної техніки.

Назва роботи «Вічне світло» з'явилася не відразу, а сформувалася поступово в процесі творчої роботи, коли розкривався зміст і емоційний підтекст образу.

Основна ідея триптиха – страх перед новим, перед прийняттям нових знань і змін, що постає як етап у розвитку людства. Первинно планувалося відобразити дану тему у межах одного зображення. Проте в процесі осмислення стало зрозуміло, що це не дозволяє повноцінно передати ідею в історичному та філософському аспектах. Страх перед новим – це не щось аномальне, а закономірний етап, який у різний час по-різному впливав на процес прийняття нових ідей, знань та технологій.

У зв'язку з цим було прийнято рішення працювати над триптихом, кожна частина якого репрезентує окремий період у символічному житті людства. В першій частині зображена дитина – уособлення початку зародження свідомості, коли людину ще легко злякати незрозумілим. По центру – жінка, яка символізує людство протягом подальшого розвитку. У третій частині – постать літньої жінки, що репрезентує сучасність: досвідчену, але досі здатну вагатися, відмовлятися від нового. Таким чином, триптих ілюструє безперервність процесу зустрічі людини з невідомим та її реакцію на це.

У кожній частині роботи є джерело світла, що метафорично виступає як нові знання, ідея, відкриття. Їхня еволюція – від свічки до гасової лампи й

електричного світла – символізує не лише технічний прогрес, а й поступове розширення можливостей людини бачити й розуміти світ. Маска, зав'язана на очах персонажів, – це алегорія страху або упередження. У деяких випадках вона нав'язана ззовні (вплив середовища), в інших – її походження внутрішнє (самообмеження). Проте результат залишається спільним – людина не здатна повною мірою скористатися світлом нових знань.

Композиційне вирішення триптиха було тривалим процесом, у якому я намагалася досягти балансу між індивідуальністю кожної частини та їхньою загальною взаємопов'язаністю. Тут основною метою було створення візуальної гармонії, в якій кожна частина логічно продовжує попередню і водночас функціонує як окрема завершена одиниця.

Важливою складовою пошуку стало розміщення фігур і вибір ракурсів (Додаток Б, рис. Б1, Б2). Було обрано таку схему: дитина зображена у фас, що створює відчуття прямого звернення до глядача, відкритості й наївної беззахисності (Додаток Б, рис. Б3); жінка – з поворотом праворуч, що надає композиції динаміки й відчуття поступу (Додаток Б, рис. Б4); натомість фігура старшої жінки повернута ліворуч, ніби оглядається назад, що символізує рефлексію, критичність, можливо – сумнів (Додаток Б, рис. Б5). Таким чином досягається відчуття розгортання часу: від початку до сучасності, від незнання до досвіду, від потенціалу до усвідомлення. Композиція триптиха також підсилює відчуття циклічності, де кінець ніби перегукується з початком.

Творчу роботу було одразу вирішено виконувати в техніці ліногравюри. Згідно з визначенням Шевнюк О.Л., це «гравюра на лінолеумі або іншому полімерно-пластичному матеріалі» [11, с. 78]. До видатних майстрів, які працювали у даній техніці, відносяться Пабло Пікассо, Анрі Матісс, Франс Мазерель, Георгій Якутович та ін.

Лінолеум був винайдений Фредеріком Волтоном у Великій Британії в середині 1800-х рр. Запатентований у 1863 р., спочатку він спершу використовувався як міцний матеріал для підлоги [15]. Згодом, з 1890 р., у Німеччині його почали застосовувати для друку на шпалерах [14].

Лише на початку ХХ ст. художники почали експериментувати з лінолеумом у якості художнього матеріалу. На той час ліногравюра виникла як еволюція дереворит, ще одного методу високої гравюри. На відміну від дерева, лінолеум м'якший і його легше різьбити, що зробило його більш привабливим варіантом для художників, які шукали простішу техніку. Хоча одні спочатку відкидали його як менш витончений матеріал, інші визнавали потенціал для створення сміливих графічних композицій.

Початок 1900-х рр. став значним поворотним моментом у розвитку ліногравюри. Хоча є деякі свідчення використання цієї графічної техніки німецькими експресіоністами, такими як Еріх Геккель, значною мірою вона була популяризована завдяки Пабло Пікассо та Анрі Матіссу, чиє дослідження даного виду гравюри продемонструвало її потенціал як професійного виду мистецтва [15].

З огляду на можливість створення чіткого зображення, що дає відчуття форми, контрасту, світла й емоційної напруги, ця техніка найбільш відповідає обраній концепції творчої роботи. Поступово, у процесі опрацювання задуму, було вирішено використовувати саме багатошарову ліногравюру, при якій створюється зображення шляхом послідовного нанесення і друку кількох кольорових шарів.

Школа сучасного мистецтва Гросвенор у Лондоні, заснована 1925 року, відіграла ключову роль у популяризації багатоколірної ліногравюри. Клод Флайт, відомий викладач цієї школи, заохочував студентів використовувати окремі блоки для кожного кольору, розвиваючи багатошарові техніки друку [13].

Важливе значення для розвитку багатошарової ліногравюри мала також творча діяльність Пабло Пікассо, який продемонстрував редукційну техніку, коли один блок послідовно вирізають і друкують різними кольорами, що фактично є багатошаровим процесом на одній пластині.

Отже, багатошарова ліногравюра найкраще підійшла для концепції триптиху завдяки ширшим можливостям передачі гри світла. Однак далі постав

вибір між двома методами роботи – редукційним і вирізанням окремих пластин для кожного кольору. В результаті, перевагу було надано останньому.

Вагомим чинником у виборі даного методу роботи стала можливість зменшити ризик безповоротних помилок. У редукційній ліногравюрі похибка на будь-якому етапі могла б зруйнувати попередню роботу повністю, адже матриця вже не підлягає відновленню. Натомість у багатошаровій ліногравюрі з окремих пластин на етапі вирізання можливо виправити похибки в одному з шарів без необхідності переробляти всю роботу з нуля.

Світло в роботі, як ключовий змістовий елемент, потребувало уважної градації тону, чіткого контролю над насиченістю кольорів та їх взаємодією. Саме ця техніка дала змогу передати світло, водночас зберігаючи технічну надійність і відносну передбачуваність результату.

Отже, багатошарова ліногравюра мала ряд переваг, однак варто зазначити, що вона потребувала від нас ґрунтовного планування, ретельної підготовки ескізів, точного перенесення на лінолеум і надійного закріплення аркуша на пластині при підготовці до друку.

У висновку, робота над триптихом стала не лише художнім, а й глибоко рефлексивним процесом. Концепція страху перед новим була осмислена як етап, який супроводжує людство в його історичному розвитку. Вибір образів, композиційного рішення та техніки виконання дозволили візуально передати основну ідею через символи, світло і форму.

2.2. Реалізація задуму. Технологія виконання творчої роботи

І етап. Створення ескізів, пошук композиційного рішення, кольорової гами.

Процес створення триптиха розпочався зі створення ескізів, що, як зазначалося в попередньому підрозділі, передбачало пошук оптимального композиційного рішення. Цей етап реалізовувався у графічному редакторі Adobe Photoshop, використання якого є доцільним у підготовчому етапі ліногравюри. Серед переваг програми варто виокремити можливість точного

компонування зображення, роботи з багатьма шарами, швидкого внесення змін до композиції, гнучкого масштабування, а також застосування дзеркального відображення, необхідного для підготовки ескізів до перенесення на лінолеум.

Світлові акценти в роботі було вирішено виконати у білих та світло-жовтих тонах, а тіні – світло-сірим та темно-графітовим. Обраний для фону чорний колір допомагає зосередити увагу на фігурах і контрастно виділити світло. Помаранчевий використано для створення яскравих акцентів. Градієнт із теплих жовто-коричневих відтінків передає поступове згасання світла, його живе пульсування у просторі – завдяки цьому виникає враження об’ємності.

II етап. Підготовка ескізів до перенесення.

Після завершення роботи над ескізами, вони були віддзеркалені та поділені на 4 рівні частини в Adobe Photoshop для подальшого друку на аркушах формату А4, які ми потім об’єднали у повноформатні ескізи, призначені для перенесення зображення на лінолеум (Додаток Б, рис. Б6–Б8).

III етап. Підготовка матеріалів.

Наступним етапом стало розрізання лінолеуму на частини відповідного розміру. У результаті було отримано 15 пластин, по 5 для кожної роботи.

IV етап. Перенесення зображень на лінолеум.

Задню сторону аркушів з ескізами ми натирали вугіллям, після чого прикріплювали до лінолеуму. Зображення переводили за допомогою ручки зі вставленим ложкоподібним вістрям (spoon nib) – спеціального інструмента, що використовується для тиснення, пригладжування країв, формування згинів без пошкодження матеріалу, а також переведення малюнку на основу.

Після перенесення зображення його контури було додатково наведено перманентним маркером (Додаток Б, рис. Б9).

V етап. Вирізання пластин.

Далі розпочався процес вирізання (Додаток Б, рис. Б10). Воно здійснювалося металевими різцями різної форми та розміру, відповідно до

характеру елементів зображення. Для прорізування дрібних деталей використовувався канцелярський ніж.

VI етап. Підготовка фарб та палітри кольорів.

Необхідні кольори ми поступово наносили на органічне скло.

У роботі застосовувалися як спеціальні чорнила для ліногравюри, так і художні олійні фарби. Білий шар виконувався білим чорнилом для ліногравюри. Для отримання світло- та темно-сірого кольорів змішувалося чорне та біле чорнило у різних пропорціях. Світло-жовтий колір було отримано шляхом змішування неаполітанської світло-жовтої олійної фарби з додаванням незначної кількості білого чорнила для ліногравюри. Помаранчеві деталі створювалися за допомогою золотисто-жовтої фарби, змішаної з білим чорнилом. Для градієнта світла використовувалися поєднання неаполітанської світло-жовтої, вохри жовтої, золотисто-жовтої та англійської червоної олійної фарби, а також попередньо змішаного світло-сірого кольору.

VII етап. Процес друку.

Друк здійснювався на чорному папері у послідовності від найсвітліших до найтемніших шарів: білий – світло-жовтий – світло-сірий – темно-сірий. Завершальним етапом стало нанесення помаранчевих деталей і градієнта світла (Додаток Б, рис. Б11–Б19). Фарба наносилася на пластини за допомогою валиків шириною 50 мм та 75 мм. Лише для нанесення градієнтного шару і помаранчевих елементів використовувався синтетичний пензель.

Після нанесення фарби аркуш обережно прикладали до лінолеуму та закріплювали біндерами. Для здійснення ручного друкування використовували барен і ложку. В процесі роботи періодично перевіряли якість відбитка та повноту перенесення зображення. Після завершення друку кожного шару папір знімали та залишали до повного висихання. Лише після цього переходили до нанесення наступного шару.

VIII етап. Отримання готового зображення.

У результаті було створено 3 завершених роботи, що є підсумком поетапної реалізації авторського задуму (Додаток Б, рис. Б20).

ВИСНОВКИ

У дипломному проєкті було досліджено та проаналізовано особливості формування естетичної культури учнів 6-х класів у процесі створення образу людини на уроках образотворчого мистецтва.

У першому розділі було проаналізовано еволюцію образу людини в образотворчому мистецтві від найдавніших часі до сьогодення. З'ясовано, що естетична культура є складним особистісним утворенням, що формується під впливом мистецтва, і передбачає наявність розвиненого естетичного сприймання, емоційної чутливості, здатності до художнього аналізу та інтерпретації. Образотворче мистецтво, як навчальний предмет, має значний потенціал для формування естетичної культури учнів, особливо у підлітковому віці. Образ людини у мистецтві відіграє особливу роль у вихованні естетичного ставлення до світу, оскільки він є близьким і зрозумілим об'єктом для особистісної ідентифікації, рефлексії та самовираження.

У другому розділі було розглянуто процес реалізації творчого задуму, спрямованого на створення графічної роботи з образотворчим акцентом на людину як художній образ. Особливу увагу приділено поетапному втіленню задуму – від пошуку композиційного рішення та створення ескізів до підготовки матеріалів, перенесення зображення на лінолеум, виконання вирізання й проведення багатошарового друку. В результаті, створення триптиху «Вічне світло» стало не лише вправою з технічної майстерності, а й процесом глибокого художнього пізнання.

Дипломний проєкт довів важливість гармонійного поєднання теоретичних знань та практичних навичок у процесі формування естетичної культури школярів.

Результати дослідження підкреслюють необхідність подальшого вдосконалення методик навчання образотворчому мистецтву, орієнтованих на особистісний розвиток учня, а також адаптації навчального процесу до сучасних освітніх запитів і можливостей мистецької педагогіки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верьовкіна Ж., Чубук Л. Естетичне виховання засобами образотворчого мистецтва. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*. 2024. Т. 37. С. 373–374.

2. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 374 с.

3. Демідко О. Історія образотворчого мистецтва та архітектури : курс лекцій для студентів спеціальності 034 Культурологія денної та заочної форми навчання. Київ: К-Ліра, 2021. 182 с.

4. Дем’янчук О. Особливості естетичного виховання підлітків засобами образотворчого мистецтва. *Professional Art Educatio*n. 2023. Т. 4, вип. 1. С. 6–13.

5. Жаборюк А. Історичні художні стилі доби середньовіччя (візантійський, романський, готика): посібник зі спецкурсу. Одеса: Астропринт, 2007. 128 с.

6. Кібіч Д. Підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва до формування комунікативної культури школярів засобами акмеологічних технологій. Кваліфікаційна праця на правах рукопису : дис. … д-ра філософії за спеціальністю 011 Освітні, педагогічні науки / Державний заклад «Південноукраїнський національний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса, 2024. 287 с.

7. Масол Л. Мистецтво: підручник для 8 класу закладів загальної середньої освіти. 2-ге вид. Київ, Видавничий дім «Освіта», 2021. 239 с.

8. Побожій С. Історія мистецтва: конспект лекцій. Суми, Сумський державний університет, 2021. 70 с.

9. Сабакарь С. Соціокультурні чинники формування образу людини в мистецтві. *Українська академія мистецтва*. 2022. Т. 32. С. 125–130.

10. Теліженко Л. Історія мистецтв: конспект лекцій для студ. усіх спеціальностей денної, заочної й дистанційної форм навчання. Суми, Сумський державний університет, 2019. 194 с.

11. Шевнюк О. Словник термінів образотворчого мистецтва : навч. посіб. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 100 с.

12. Anatomy in the Renaissance. *The Met*. URL: https://www.metmuseum.org/essays/anatomy-in-the-renaissance (дата звернення: 08.04.2025).

13. Fenton A. Exploring the History of Linocut Art: Techniques, Influences, and Evolution. *The Devon Daily*. 17.02.2025. URL: https://www.thedevondaily.co.uk/news/blogs/exploring-history-linocut-art-techniques-influences-and-evolution (дата звернення: 15.05.2025).

14. Fowler R. The History of Lino Printing and its Artists. *Boarding All Rows*. 29.03.2023. URL: https://www.boardingallrows.com/history-of-lino-printing-and-famous-linocut-artists (дата звернення: 15.05.2025).

15. Hickman L. The Development and History of Lino Printing as an Art Form. *Hickman Design*. *History*. 17.09.2024. URL: https://hickmandesign.co.uk/blog/history/history-of-lino-printing-as-an-art-form/#Lino_Printing_Multiple_Colours_With_A_Paper_Mask (дата звернення: 15.05.2025).

16. Longhurst C. E. Catholic Symbolism in Byzantine Art. *EWTN*. URL: https://www.ewtn.com/catholicism/library/catholic-symbolism-in-byzantine-art-13343 (дата звернення: 05.04.2025).

17. Mannerism. *Britannica*. *Arts & Culture*. URL: https://www.britannica.com/art/Mannerism (дата звернення: 10.04.2025).

18. Swami V., Shaw L. It Stops Your Brain From Making Assumptions About What a Body Should Look Like": The Impact of Life Drawing on Adolescents, With Recommendations for Practitioners. *AccessArt*. URL: https://www.accessart.org.uk/research-life-drawing-adolescents/?print=print (дата звернення: 09.05.2025).

19. Tripp A., Cook A., Petzinger G. Art, Paleolithic. *Encyclopedia of Global Archaeology*. 2014. Vol. 1. P. 529–539. URL: https://www.researchgate.net/publication/303256833_Art_Paleolithic (дата звернення: 07.04.2025).

20. Watts E. W. The Art of Ancient Egypt : A Resource for Educators. New York : The Metropolitan Museum of Art, 1998. 179 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=18jpaQUMbngC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 08.04.2025).

ДОДАТКИ

Додаток А



Рис. А1. «Чаклун» у печері Ле-Труа-Фрер (Франція), приблизно 13000 р. до н. е.



Рис. А2. Віллендорфська Венера (Музей природознавства, Відень) приблизно 24000–22000 р. до н. е.

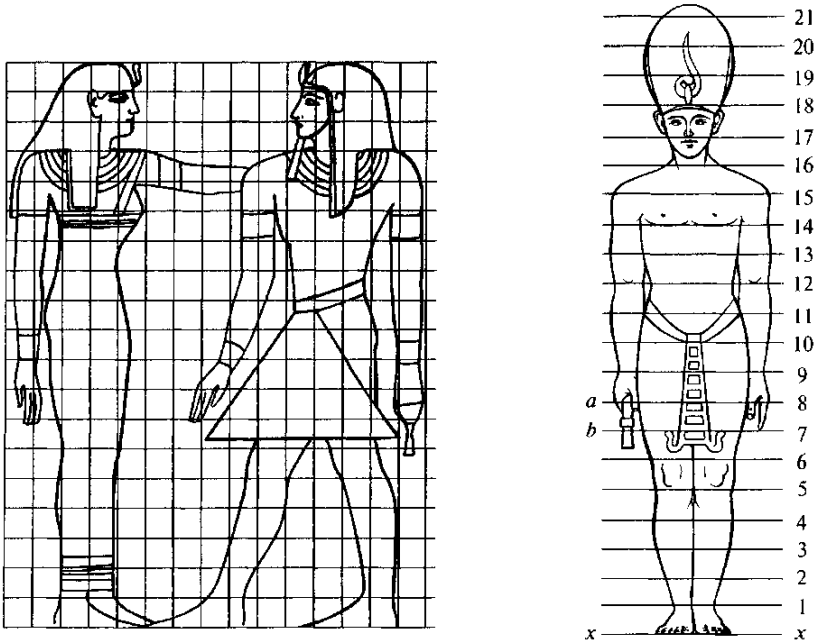


Рис. А3. Пропорції людської фігури у мистецтві Стародавнього Єгипту

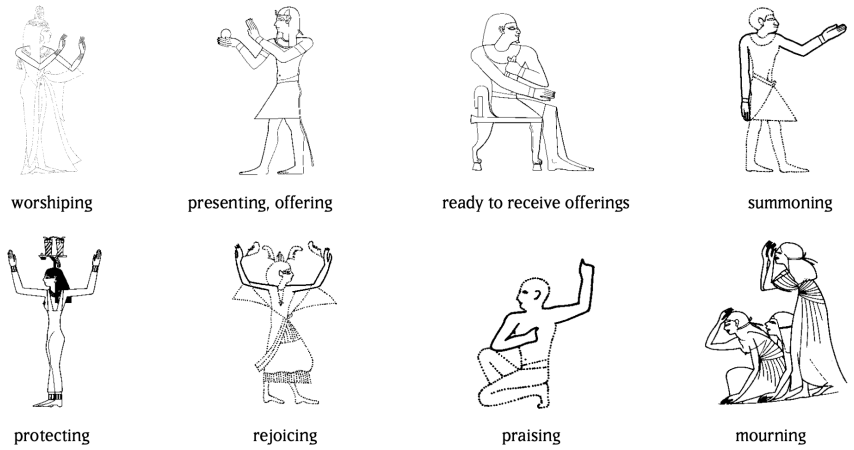


Рис. А4. Найпоширеніші пози та жести людських образів у мистецтві Стародавнього Єгипту



Рис. А5. Теракотові фігури «Акробати» з мавзолею першого імператора династії Цінь, приблизно 210–209 р. до н. е.



Рис. А6. Ханіва знатного чоловіка



Рис. А7. Ілюстрація в стилі «ямато-е» до твору «Повість про принца Ґендзі»



Рис. А8. Постаті куроса (зліва) та кори (справа)



Рис. А9. Дорифор. Робота скульптора Поліклета Старшого, втілення його «Канону», близько 450–440 р. до н. е.

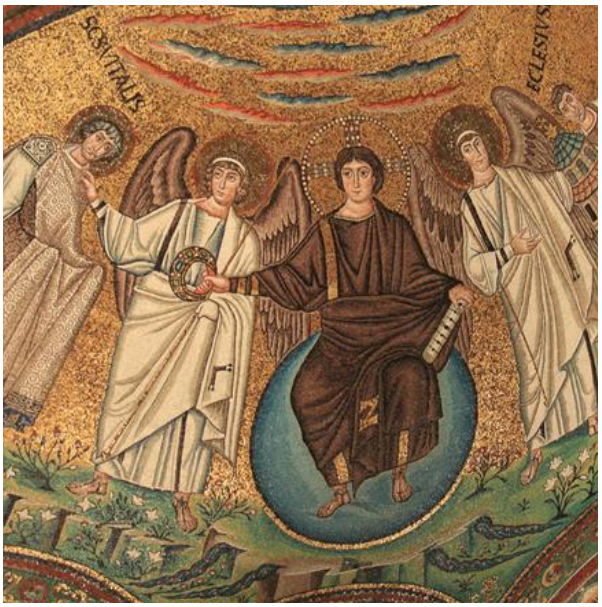


Рис. А10. Мозаїки в апсиді базиліки Сан-Вітале, 547 р. н. е.



Рис. А11. Обраний (благословенний), Святий Трохим, Арль



Рис. А12. «Ізраїльтяни здобувають Ай», Біблія Мацейовського, 1240–1250 рр.

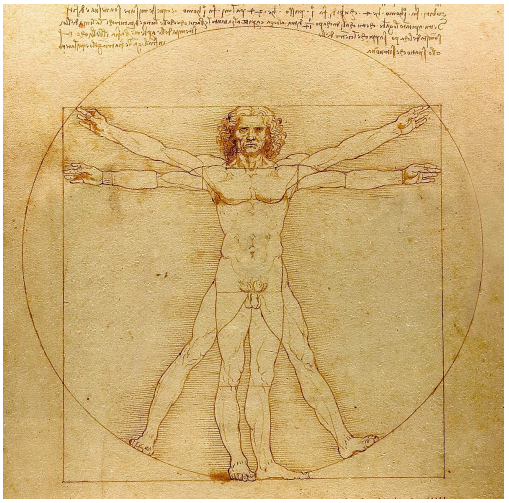


Рис. А13. Леонардо да Вінчі «Вітрувіанська людина», 1492 р.



Рис. А14. Парміджаніно «Мадонна з довгою шиєю», полотно, олія, 1534–1540 рр.



Рис. А15. Караваджо «Покладення Христа до гробу», полотно, олія, 1603 р.



Рис. А16. Ж.-О. Фраґонар «Гойдалка», полотно, олія, 1767 р.



Рис. А17. Н. Пуссен «Аркадські пастухи», полотно, олія, 1637–1638 рр.



Рис. А18. Е. Делакруа «Свобода, що веде народ», полотно, олія, 1830 р.



Рис. А19. М. Пимоненко «Різдвяні ворожіння», полотно, олія, 1888 р.

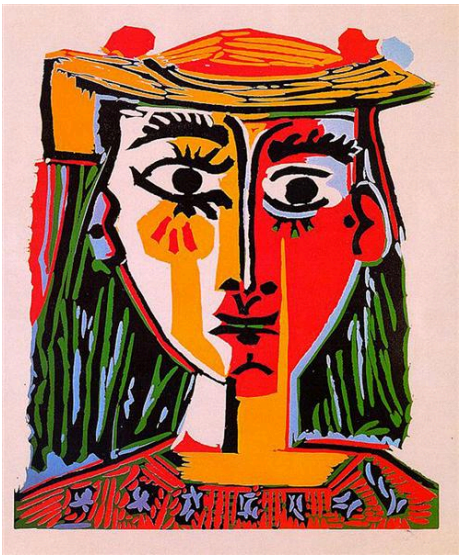


Рис. А20. П. Пікассо «Жінка в капелюсі», папір, ліногравюра, 1962 р.

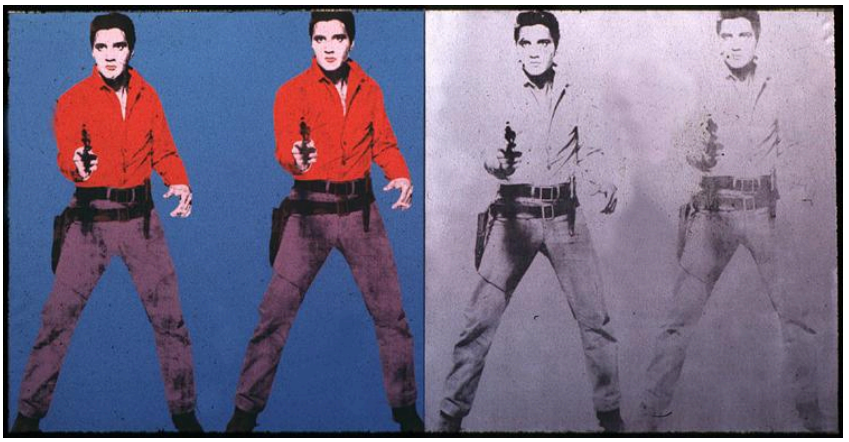


Рис. А21. Енді Воргол «Елвіс 1 і 2», полотно, акрил, шовкографія, 1963 р.

Додаток Б



Рис. Б1. Перший композиційний варіант триптиха

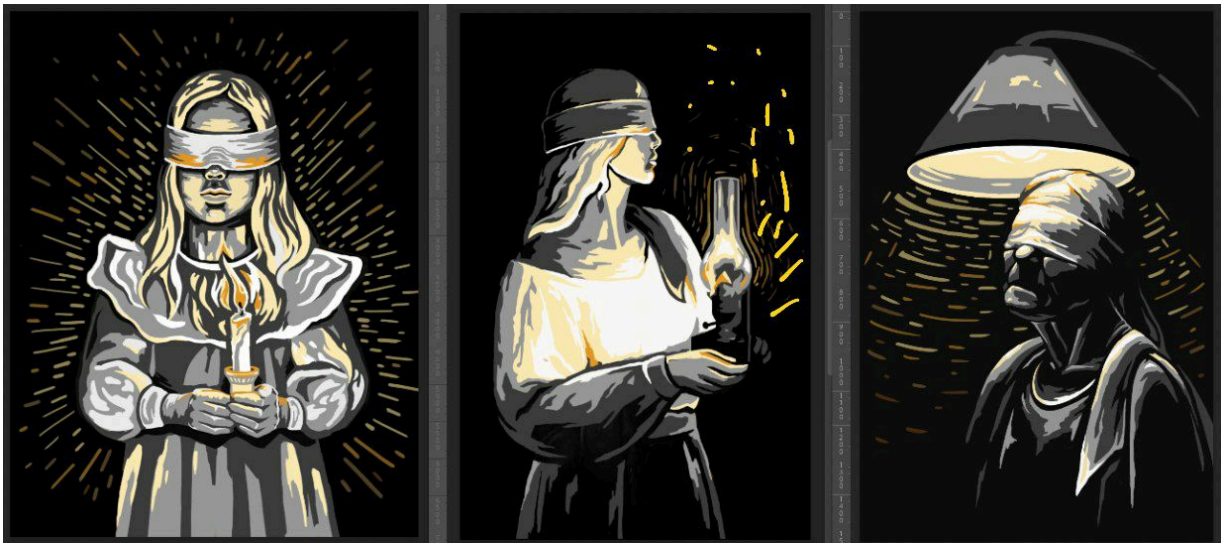


Рис. Б2. Кінцевий композиційний варіант триптиха

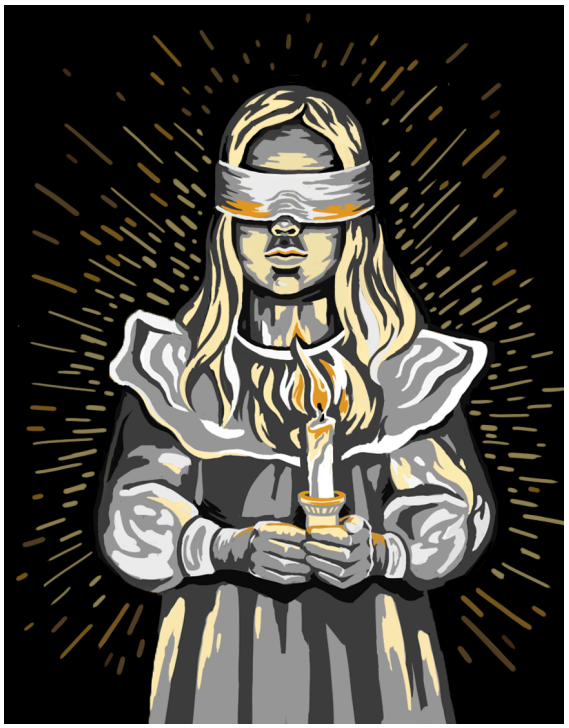


Рис. Б3. Ескіз I частини триптиха



Рис. Б4. Ескіз II частини триптиха



Рис. Б5. Ескіз III частини триптиха



Рис. Б6. Повноформатний відзеркалений ескіз I частини триптиха



Рис. Б7. Повноформатний відзеркалений ескіз II частини триптиха



Рис. Б8. Повноформатний відзеркалений ескіз III частини триптиха

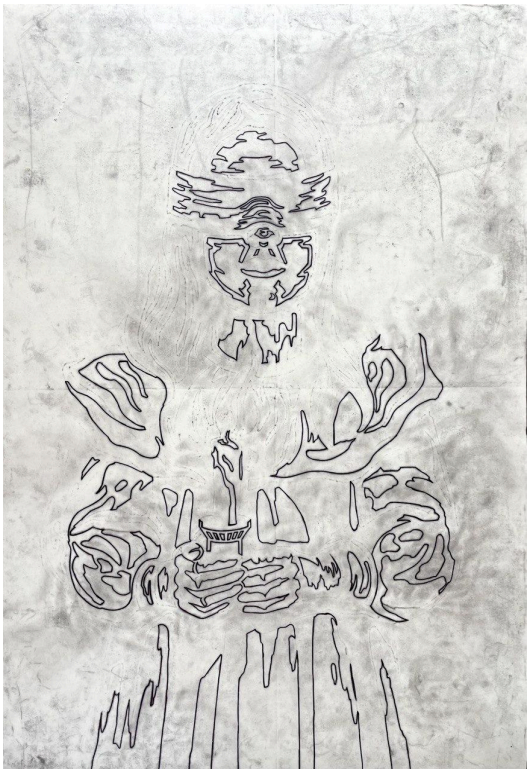


Рис. Б9. Переведений на лінолеум світло-сірий шар I частини триптиха



Рис. Б10. Вирізана пластина для світло-сірого шару II частини триптиха



Рис. Б11. І етап друку І частини триптиха



Рис. Б12. ІІ етап друку І частини триптиха



Рис. Б13. ІІІ етап друку І частини триптиха



Рис. Б14. ІV етап друку І частини триптиха



Рис. Б15. V етап друку I частини триптиха



Рис. Б16. I етап друку II частини триптиха



Рис. Б17. II етап друку II частини триптиха



Рис. Б18. I етап друку III частини триптиха

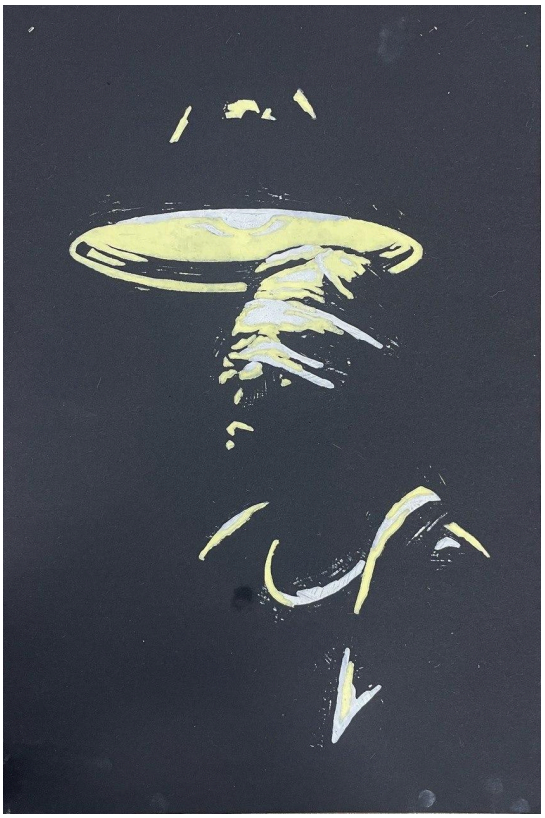


Рис. Б19. ІІ етап друку ІІІ частини триптиха